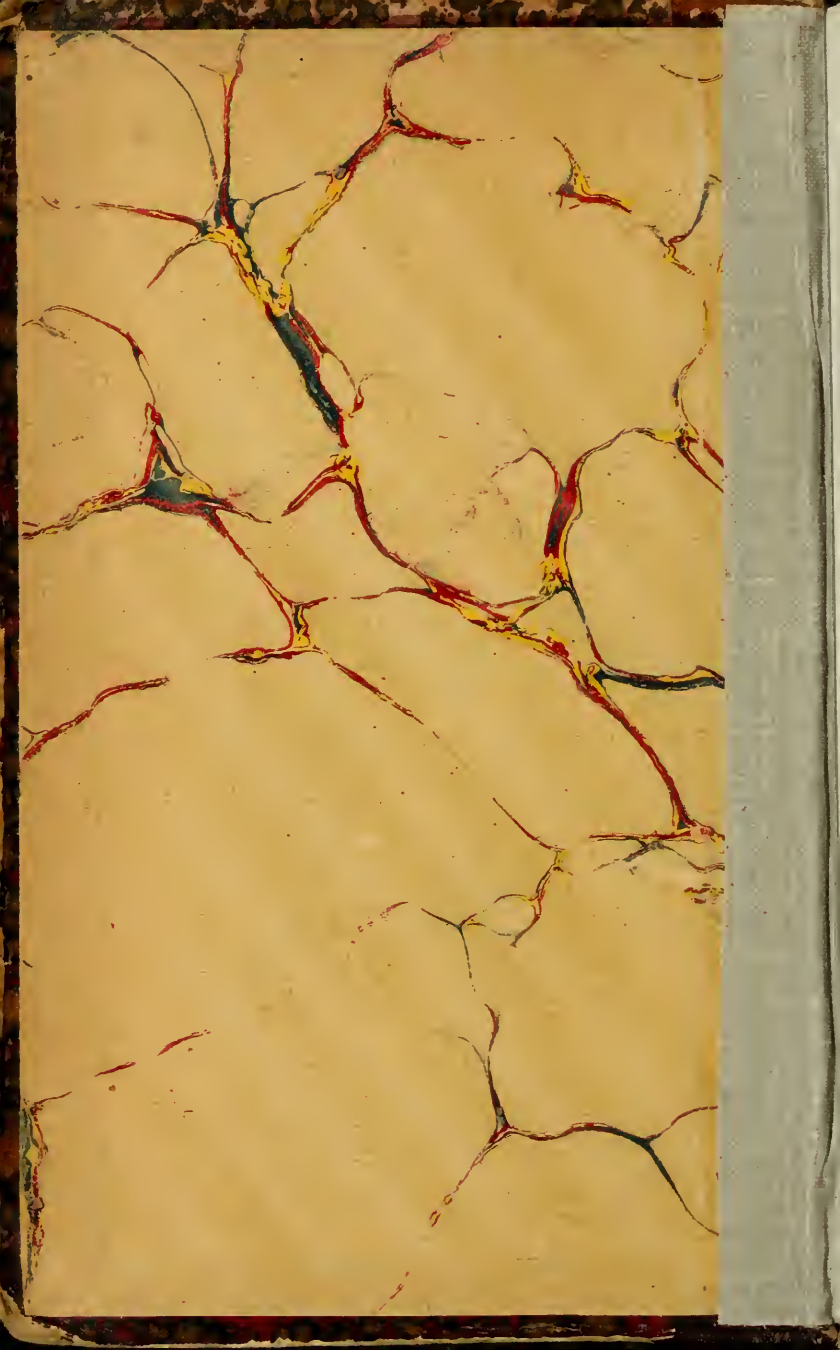


ÉTUDES CRITIQUES

SUR L'HISTOIRE DE LA

LITTÉRATURE FRANÇAISE

OUVRAGES DU MÊME AUTEUR

LIBRAIRIE HACHETTE ET Cie

Bibliothèque variée. Format in-16 à 3 fr. 50 le volume broché.

ÉTUDES CRITIQUES SUR L'HISTOIRE DE LA LITTÉRATURE FRANÇAISE	Sept vol.
L'ÉVOLUTION DES GENRES DANS L'HISTOIRE DE LA LITTÉRATURE.	Un vol.
L'ÉVOLUTION DE LA POÉSIE LYRIQUE EN FRANCE.	Deux vol.
LES ÉPOQUES DU THÉATRE FRANÇAIS (1686-1850)	Un vol.
VICTOR HUGO	Deux vol.

LIBRAIRIE CALMANN-LÉVY

LE ROMAN NATURALISTE	Un vol.
HISTOIRE ET LITTÉRATURE.	Trois vol.
QUESTIONS ET NOUVELLES QUESTIONS DE CRITIQUE	Deux vol.
ESSAIS ET NOUVEAUX ESSAIS SUR LA LITTÉRATURE CONTEMPORAINE	Deux vol.
VARIÉTÉS LITTÉRAIRES.	Un vol.

LIBRAIRIE CH. DELAGRAVE

MANUEL DE L'HISTOIRE DE LA LITTÉRATURE FRANÇAISE.	Un vol.
HISTOIRE DE LA LITTÉRATURE FRANÇAISE CLASSIQUE, *1re partie.*	Un vol.

LIBRAIRIE PERRIN

DISCOURS DE COMBAT	Deux vol.
DISCOURS ACADÉMIQUES.	Un vol.
SUR LES CHEMINS DE LA CROYANCE. L'UTILISATION DU POSITIVISME	Un vol.
ERNEST RENAN	Brochure.

1098-05. — Coulommiers. Imp. PAUL BRODARD. — 8-05.

954 Fec

ÉTUDES CRITIQUES

SUR L'HISTOIRE DE LA

LITTÉRATURE FRANÇAISE

PAR

FERDINAND BRUNETIÈRE

DE L'ACADÉMIE FRANÇAISE

SEPTIÈME SÉRIE

UN ÉPISODE DE LA VIE DE RONSARD
VAUGELAS ET LA THÉORIE DE L'USAGE — JEAN DE LA FONTAINE
LA LANGUE DE MOLIÈRE — LA BIBLIOTHÈQUE DE BOSSUET
L'ÉVOLUTION DE LA TRAGÉDIE
L'ÉVOLUTION LITTÉRAIRE DE VICTOR HUGO
LA LITTÉRATURE EUROPÉENNE AU XIXe SIÈCLE
HONORÉ DE BALZAC

DEUXIÈME ÉDITION

40820
14/4/06

PARIS
LIBRAIRIE HACHETTE ET Cie
79, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 79

1905

Droits de traduction et de reproduction réservés.

PQ
139
B7
1893
ser. 7

ÉTUDES CRITIQUES

SUR L'HISTOIRE DE LA

LITTÉRATURE FRANÇAISE

UN ÉPISODE

DE

LA VIE DE RONSARD

I

Dans l'ample collection des *Œuvres de P. de Ronsard, gentilhomme Vandomois*, — j'ai dû récemment étudier d'assez près une dizaine de pièces, formant ensemble quelques milliers de vers, bien connues sous le nom de *Discours des Misères de ce temps*, et dont l'intérêt historique n'a d'égal que la très grande importance littéraire. Les contemporains du poète en ont fait presque autant de cas que de ses *Amours* ou de ses *Odes;* et, en 1623, Claude Garnier les mettait encore, — dans cette monumentale édition des *Œuvres* que l'on pourrait appeler le vrai tom-

beau du poète[1], — « au premier rang de tout ce que feu M. de Ronsard avait jamais fait voir au jour ». Ronsard lui-même, dans plusieurs éditions qu'il a données de son vivant, et notamment dans l'in-quarto de 1567, comme dans le magnifique in-folio de 1584[2], a voulu que les *Discours des Misères de ce temps* terminassent la série de ses poèmes, et ainsi, que le lecteur qui le lirait jusqu'au bout demeurât sous l'impression de ces quelques pièces. Elles étaient évidemment pour lui sa « profession de foi » : on serait tenté de dire son « testament » politique. Et, au point de vue proprement et uniquement littéraire, si nous ajoutons après cela qu'elles sont presque les premières où le lyrique ambitieux des *Odes* soit descendu de son Olympe pour reprendre contact avec les réalités de son temps, on aura peine à s'expliquer que les *Discours des Misères de ce temps*, quoique généralement cités avec honneur dans la plupart de nos histoires de la littérature, y tiennent pourtant si peu de place[3]. Le Ronsard qui sert de modèle au portrait qu'on en trace est toujours et surtout le Ronsard des

1. Parce que la réputation de Ronsard est demeurée comme ensevelie sous le poids de ces deux in-folios, et que, pendant plus de deux cents ans, on n'a plus donné, — si ce n'est en 1629 et en dix petits volumes, — d'édition de ses *Œuvres complètes*.

2. L'édition de 1567 est la première que Ronsard ait donnée sous le titre d'*Œuvres*, et l'édition de 1584 est la dernière qu'il ait lui-même revue.

3. Sainte-Beuve lui-même, dans son *Tableau de la poésie française* — et dans le *Choix de poésies* de Ronsard dont il l'avait fait suivre dans les premières éditions — n'a donné des *Discours* qu'une idée beaucoup trop sommaire.

Je crois pouvoir en dire autant des quelques pages que M. Ch. Lenient leur a consacrées dans son livre sur *la Satire au XVIe siècle*, Paris, 1866, Hachette.

Sonnets et des *Odes*; plus rarement celui des *Hymnes*, qui n'est cependant ni moins grand ni moins original; et jamais ou presque jamais celui des *Discours*, qui est encore un autre Ronsard. C'est précisément ce Ronsard que je voudrais faire mieux connaître, en m'appliquant à montrer quel « citoyen » ce poète, cet artiste, cet incomparable inventeur de rythmes, d'images et de mythes, est devenu dès qu'il l'a voulu, ou plutôt, et pour mieux dire, dès que les circonstances l'ont exigé.

Je réunis ici, sous le titre général de *Discours des Misères de ce temps* :

1° L'*Élégie à Guillaume des Autels, poète et jurisconsulte excellent;*

2° L'*Élégie à Loys des Masures, Tournisien.*

Ces deux *Élégies*, qui portent dans quelques éditions le titre de *Discours*, n'ont paru pour la première fois qu'en 1562, — ou du moins on n'en connaît pas, jusqu'ici, d'édition qui soit antérieure, — mais elles sont certainement de 1560. C'est ce qui résulte des allusions qu'elles contiennent au « tumulte d'Amboise » : le roi qui faillit en être victime était François II; il vivait encore au moment où Ronsard écrivait; et on sait qu'il mourut au mois de décembre 1560.

3° *Discours des Misères de ce temps, à la Royne mère, Catherine de Médicis;*

4° *Continuation du Discours des Misères de ce temps;*

5° *Institution pour l'adolescence du roi très chrétien, Charles IXe de ce nom.*

C'est dans cet ordre que toutes les éditions ont rangé ces trois pièces, mais il se pourrait, néanmoins, que

la troisième fût la première en date, et antérieure au commencement des guerres de religion. Je la placerais volontiers en 1561, c'est-à-dire au lendemain même de l'avènement de Charles IX. La seconde est certainement postérieure au massacre de Vassy (mars 1562). Et la *Continuation du Discours*, — si du moins on peut s'autoriser d'un vers où il est question de ces pistolets protestants, « qui tirent par derrière », — doit avoir suivi de très près l'assassinat du duc de Guise par Poltrot de Méré (février 1563).

6° *Réponse de P. de Ronsard aux injures et calomnies de je ne sais quels prédicans, et ministres de Genève.*

Ronsard, dans le précédent *Discours*, ne s'était exprimé, on le verra tout à l'heure, qu'en termes assez généraux, et on lui avait répondu, selon l'antique usage, qui n'est pas tout à fait perdu, en incriminant grossièrement ses mœurs et sa vie. On lui avait aussi reproché sa surdité. Un de ses disciples naguère le plus aimés, Jacques Grévin, — auteur d'un *Jules César* qui est l'une de nos premières tragédies classiques, — s'était particulièrement signalé par la violence de son invective, et, dans une pièce intitulée *le Temple de Ronsard*, il avait feint un « temple » dont les murs étaient ornés de tableaux représentant les « vices » du poète. Il s'était adjoint, pour cette belle entreprise, un certain Florent Chrestien. M. Lenient, tout heureux et tout aise, nous dit à ce propos : « On devine tout ce que la malice et la passion pouvaient inspirer à deux hommes d'esprit. » Non! on « ne le devine pas! » Mais, quand on essaie de s'en rendre compte, on trouve qu'elles ne leur ont rien inspiré que d'impossible à transcrire honnête-

ment[1]. La *Réponse aux injures et calomnies*, etc., — dont le titre est devenu dans les éditions ultérieures : *Réponse à quelque ministre*, — est la réplique éloquente et indignée de Ronsard aux grossièretés de Grévin.

Elle est datée de 1563, et elle est très longue, ne comptant guère moins de douze cents vers. Je ne crois pas que nulle part ailleurs Ronsard ait plus magnifiquement ni plus orgueilleusement parlé de lui-même, et du rôle qu'il avait dès lors conscience d'avoir joué dans l'histoire littéraire de son temps. « Tu ne le peux nier », dit-il à son détracteur :

Tu ne le peux nier : car de ma plénitude
Vous êtes tous remplis; je suis seul votre étude;
Vous êtes tous issus de la grandeur de moi;
Vous êtes mes sujets, et je suis votre loi.
Vous êtes mes ruisseaux, je suis votre fontaine,
Et plus vous m'épuisez, plus ma fertile veine
Repoussant le sablon, jette une source d'eaux
D'un surgeon éternel pour vous autres ruisseaux...

Nulle part non plus il ne nous a laissé plus de renseignements, plus particuliers ni plus confidentiels, sur lui même, sur ses goûts, sur sa manière de vivre, sur l'emploi quotidien de son temps :

... Si l'après-dînée est plaisante et sereine,
Je m'en vais promener tantôt parmi la plaine,
Tantôt en un village, et tantôt en un bois,
Et tantôt par les lieux solitaires et cois.
J'aime fort les jardins qui sentent le sauvage;
J'aime le flot de l'eau qui gazouille au rivage;

1. Sur la part de Grévin dans ce poème, voyez un livre récent : *Jacques Grévin*, par M. Lucien Pinvert, Paris, 1899, Fontemoing.

Là, devisant sur l'herbe avec un mien ami,
Je me suis par les fleurs bien souvent endormi,
A l'ombrage d'un saule, ou, lisant dans un livre,
J'ai cherché le moyen de me faire revivre [1].

Et nulle part, enfin, il n'a mieux caractérisé la nature de ce « beau désordre », dont Boileau devait parler un jour dans son *Art poétique*, mais sans l'entendre peut-être aussi bien que Ronsard :

En l'art de poésie, un art il ne faut pas
Tel qu'ont les prédicans, qui suivent pas à pas
Leur sermon su par cœur, et tel qu'il faut en prose,
Où toujours l'orateur suit le fil d'une chose.
Les poètes gaillards ont artifice à part;
Ils ont un art caché qui ne semble pas art
Aux versificateurs, d'autant qu'il se promène
D'une libre contrainte où la Muse le mène.

7° *Remontrance au peuple de France.*

Cette pièce, comme la précédente, est datée de 1563. Il en faut rapprocher une autre pièce :

8° *A Catherine de Médicis*, datée de 1564, et qui fait partie du recueil intitulé : *Le Bocage royal* (II, 2) [2].

9° *Prière pour la victoire*, datée de 1659, avant Moncontour.

10° *L'Hydre défait*, et enfin :

11° *L'Hymne du roi Henri III, roi de France, pour la bataille de Moncontour.*

1. L'intérêt de ces renseignements n'a pas échappé à la perspicacité de Sainte-Beuve, qui en a tiré parti dans la *Vie de Ronsard* qu'il a mise en tête de son *Choix de Poésies de Ronsard*. En y joignant l'*Élégie XX*, on aura le sommaire d'une biographie du poète par lui-même.

2. J'entends dans l'édition de 1584, car six ans auparavant, dans l'édition de 1578, elle fait encore partie du recueil des *Élégies*. La date certaine est donnée par celle du voyage royal auquel toute la pièce n'est qu'une longue allusion.

Cette dernière pièce fait aujourd'hui partie du premier livre des *Hymnes*, et rarement Ronsard a mieux manié le rythme élégant, difficile, et entraînant, qu'il avait choisi ce jour-là pour chanter son prince :

Tel qu'un petit aigle sort
Fier et fort
Dessous l'aile de sa mère,
Et, d'ongles crochus et longs,
Aux dragons
Fait guerre en sortant de l'aire;
Tel qu'un jeune lionneau,
Tout nouveau
Quittant caverne et bocage,
Pour premier combat assaut,
D'un cœur haut
Quelque grand taureau sauvage,
. . . . . .
. . . . . .
Il a tranché le lien
Gordien,
Pour nos bonnes destinées;
Il a coupé le licol
Qui au col
Nous pendait dès huit années.
Il a d'un glaive tranchant
Au méchant
Coupé la force et l'audace,
Il a des ennemis morts
Les grands corps
Fait tomber dessus la place....

Nous ne jouerons pas ici le mauvais tour à notre honnête et cher Boileau de rapprocher de ces vers quelques strophes de son *Ode sur la prise de Namur*.

II

Quelles raisons ont donc poussé ce poète, ce dilettante, cet ami des doctes et nobles loisirs, à prendre

ainsi parti dans les querelles religieuses? Nous pouvons le dire hardiment : il n'a vu tout d'abord dans la guerre civile que l'horreur de cette division de la patrie contre elle-même; et, catholique jusqu'alors plutôt tiède ou indifférent, c'est son *patriotisme* qui l'a rangé dans le camp qu'il a choisi; je ne vois pas pourquoi j'hésiterais à dire : son *nationalisme*.

On nous répète, à ce propos, depuis une centaine d'années, et on voudrait nous faire croire, que le patriotisme, tel que nous l'entendons, — ou tel que nous l'entendions, il n'y a pas longtemps, — ne daterait en France que de la révolution. C'est bien le plus insolent mensonge! Ne remontons pas au delà du temps de Ronsard : la seconde pièce qu'il ait publiée, en 1549, — un an avant ses *Odes*, et trois ans avant ses *Amours*, — est un *Hymne à la France*, qu'il a retranché plus tard du recueil de ses *Œuvres*, parce qu'il n'y avait pas assez rigoureusement observé l'alternance des rimes masculines et féminines, et dont le mouvement est imité du passage des *Géorgiques* : *Salve, magna parens frugum*, etc., mais dont l'inspiration est déjà celle du plus ardent patriotisme :

> Je te salue, ô terre plantureuse,
> Heureuse en peuple et en princes heureuse,
> Moi, ton poète, ayant premier osé
> Avoir ton los en rime composé.

Notez là-dessus qu'il connaît lui, Ronsard, les « estranges provinces »; qu'il a visité, qu'il a même quelque temps habité l'Angleterre, ou l'Écosse, pour parler plus exactement, en qualité de page de Marie de Lorraine, femme de Jacques V, mère de Marie Stuart; l'Allemagne, en qualité de secrétaire de Lazare

de Baïf, ambassadeur de France à la diète de Spire; et le Piémont, au service du seigneur de Langey. Notez encore que, ce qu'il célèbre de la France, autant dire que c'en est tout : le climat, la fertilité, l'industrieuse activité, le commerce, l'industrie, les cités.

Qui comptera l'exercite des nues,
Grosse de gresle et de pluyes menues,
. . . . . .
Il comptera de la France les ports,
Et les cités, les villes et les forts [1].

Et notez enfin que, s'il termine par l'éloge en quelque sorte obligatoire du roi, ce qu'il aime dans le roi, c'est le

Roi qui doit seul, par l'effort de sa lance,
Rendre l'Espagne esclave de la France;
Et qui naguère a l'Anglais abattu,
Pour premier prix de sa jeune vertu.

On retrouverait d'ailleurs les mêmes sentiments dans le beau sonnet de Joachim du Bellay :

France, mère des arts, ...

qu'il écrivait à Rome, au milieu des splendeurs de la Renaissance, et encore dans les vers où il célébrait la reprise de Calais, 1558. N'est-ce pas aussi bien du Bellay qui passe pour avoir introduit dans notre langue le

1. Il a d'ailleurs repris le même thème dans une admirable Églogue, qui est l'un de ses chefs-d'œuvre, 1567, et dont André Chénier, longtemps après, semble bien s'être inspiré dans son *Hymne à la France*.

Soleil, source de feu, haute merveille ronde,
Soleil, l'âme, l'esprit, l'œil, la beauté du monde,
Tu as beau t'éveiller de bon matin, et choir
Bien tard dedans la mer, tu ne saurais rien voir
Plus grand que notre France...

mot même de « patrie »? à qui du moins les pédants de son temps l'ont reproché comme un fâcheux néologisme? « Qui a pays n'a que faire de patrie », lui disait-on; et on lui en donnait cette raison assez surprenante que, *Pays* venant du grec, il était inutile d'emprunter *Patrie* au latin. Mais Ronsard était digne de le comprendre, et c'est pour cela que, dans son *Élégie à Loys des Masures*, il a voulu associer le compagnon des rêves de sa jeunesse à la révolte de son patriotisme indigné :

L'autre jour en dormant, comme une vraie idole,
Qui deçà, qui delà, au gré du vent s'envole,
M'apparut du Bellay. . . . . .

Tout au rebours de ce qu'on a cru trop longtemps, la Pléiade, — je me propose de le montrer plus amplement quelque jour, — n'a point du tout essayé de parler ni parlé « grec et latin » en français; et, pour ce qui est des sentiments, il faut savoir qu'aucuns poètes ni prosateurs, depuis elle, n'en ont exprimé dans notre langue de plus nationaux que les siens.

Croyons-en seulement Ronsard, et dès le début de son *Discours des Misères de ce temps* :

Ha! que diront là-bas, sous leurs tombes poudreuses,
De tant de vaillants Rois les âmes généreuses.
Que dira Pharamond! Clodion et Clovis!
Nos Pépins! nos Martels! nos Charles! nos Loys!
Qui de leur propre sang, à tous périls de guerre,
Ont acquis à leurs fils une si belle terre?
Que diront tant de ducs et tant d'hommes guerriers
Qui sont morts d'une plaie au combat les premiers
Et pour France ont souffert tant de périls extrêmes,
La voyant aujourd'hui détruire par soy mesmes?
Ils se repentiront d'avoir tant travaillé,
Assailli, défendu, guerroyé, bataillé
Pour un peuple mutin divisé de courage,
Qui perd en se jouant un si bel héritage,

Héritage opulent, que toi, peuple qui bois
La Tamise albionne; et toi, More, qui vois
Tomber le chariot du soleil sur ta tête;
Et toi, race Gothique, aux armes toujours prête,
Qui sens la froide bise en tes cheveux venter,
Par armes n'aviez su ni froisser ni dompter.

Ne sont-ce pas là d'admirables vers, — que je n'ai garde, pour le moment, de préférer ou même de comparer aux vers plus connus et partout cités :

Mignonne, allons voir si la rose. . .

et :

Quand vous serez bien vieille, au soir, à la chandelle...

mais qui en diffèrent; qui nous donnent une tout autre idée du poète; qui nous montrent un autre homme en lui que l'épicurien voluptueux et mélancolique auquel il semble que la légende ait réduit tout son personnage?

Entendez-le encore, dans la *Continuation du Discours* :

De Bèze, je te prie, écoute ma parole...
. . . . . .
La terre qu'aujourd'hui tu remplis toute d'armes,
. . . . . .
Ce n'est pas une terre allemande ou gothique,
Ni une région tartare ni scythique,
C'est celle où tu naquis, qui douce te reçut
Alors qu'à Vézelay ta mère te conçut;
Celle qui t'a nourri; et qui t'a fait apprendre
La science et les arts dès ta jeunesse tendre
Pour lui faire service et pour en bien user;
Et non comme tu fais, afin d'en abuser...

Je ne pense pas qu'il puisse y avoir ici l'ombre d'une hésitation sur la nature des sentiments qui animent le poète. Son patriotisme s'y montre pur de

tout alliage. La France qu'il aime, — et dont il parle avec un accent aussi vif et aussi passionné qu'il ait jamais fait de sa fière Cassandre ou de sa douce Marie, — c'est « celle qui l'a nourri... pour qu'un jour il lui fît service »; et ce qui n'entre pas dans son esprit, ce qui lui paraît, comme il le dit textuellement, « un monstre », c'est que, sous quelque prétexte que ce soit, un Français se révolte, s'arme et combatte contre cette mère. Son « loyalisme » ou son « royalisme », comme on voudra l'appeler, ne vient qu'ensuite. Il est Français d'abord; et, il est temps maintenant de dire quelque chose de plus : parce qu'il est Français, c'est peut-être aussi pour cela qu'il est, comme on va le voir, si résolument catholique.

Remarquez toutefois qu'en se déclarant hautement catholique, il ne méconnaît point du tout le nombre ni l'énormité des abus qui se sont glissés dans l'Église. Il l'avoue sans difficulté dans son *Élégie à Guillaume des Autels*, l'Église a failli :

> . . . . Car, depuis saint Grégoire,
> Nul pontife romain dont le nom soit notoire
> En chaire ne prescha...

l'Église a failli, et sans doute,

> Il ne faut s'étonner, chrétiens, si la nacelle
> Du bon pasteur saint Pierre en ce monde chancelle,
> Puisque les ignorants, les enfants de quinze ans,
> Je ne sais quels muguets, je ne sais quels plaisants
> Ont les biens de l'Église, et que les bénéfices
> Se vendent par argent, ainsi que les offices...

l'Église a failli, et c'est un scandale, elle,

> Qui fut jadis fondée en humblesse d'esprit.
> En toute patience, en toute obéissance,
> Sans argent ni crédit, sans force ni puissance,
> . . . . . .

De la voir aujourd'hui riche, grasse et hautaine,
Toute pleine d'écus, de rente et de domaine,
Ses ministres enflés et ses Papes encor
Pompeusement vêtus de soie et de drap d'or.

Aussi, nous dit-il, peu s'en est fallu qu'il ne penchât lui-même du côté de la réforme :

J'ay autrefois goûté, quand j'étais jeune d'âge,
Du miel empoisonné de votre doux breuvage !

Et les novateurs n'ont rien négligé pour l'entraîner plus avant ! Jaloux de l'avoir avec eux, comme autrefois Marot, ils l'ont pris par son faible, et ils ont essayé de lui faire discrètement entendre quel surcroît de réputation et de gloire il ne pourrait manquer d'acquérir, en se rangeant de leur parti. Mais il n'a point voulu

. . . . de ces noms qui sont finis en *ots*
Goths, Cagots, Austrogots, Visgots et Huguenots !

Et quand, alors, s'interrogeant lui-même et faisant son examen de conscience, il a cherché les raisons de sa résistance instinctive à l'appel des réformés, il les a trouvées, non pas en poète ou en orateur, en déclamateur, mais en penseur, et, j'oserai le dire, presque en théologien.

Le respect de la tradition, voilà son premier argument :

De tant de nouveautés je ne suis curieux.
Il me plaît d'imiter le train de mes aïeux
Et crois qu'en Paradis ils vivent à leur aise,
Encor qu'ils n'aient suivi ni Calvin ni de Bèze,

Ainsi s'exprime-t-il dans sa *Remontrance au peuple de France*. Et il avait déjà donné, dans son *Élégie à Guillaume des Autels*, en fort bon termes, très clairs,

le vrai motif. le motif raisonné de ce respect qu'il « lui plaît » de témoigner pour la tradition. C'est que, dit-il, si nous tombons d'accord avec les protestants qu'il existe et qu'il a toujours existé une « Église de Dieu », — et comment les protestants n'en conviendraient-ils pas, à moins de nier l'Évangile? — nous ne saurions admettre que cette Église ait « erré », ni qu'elle soit demeurée cachée pendant des siècles, ni qu'elle ait enfin attendu à se retrouver la venue de Luther, des Zwingle, et des Calvin. Les protestants, en vérité, sont trop impertinents ou trop naïfs!

Ils faillent, de penser que tous soient aveuglés,
Que seuls ils ont des yeux, que seuls ils sont réglés,
Et que nous, fourvoyés, ensuivons la doctrine
Humaine et corrompue, au lieu de la divine.
Ils faillent de penser qu'à Luther seulement
Dieu se soit apparu; et, généralement,
Que, depuis neuf cents ans, l'Église est dépravée;
Du vin d'hypocrisie à longs traits abreuvée;
Et que le seul écrit d'un Bucère vaut mieux
D'un Zwingle, d'un Calvin, homme séditieux,
Que l'accord de l'Église, et les statuts de mille
Docteurs poussés de Dieu, convoqués au Concile.
Que faudrait-il de Dieu désormais espérer,
Si lui, doux et clément, avait souffert errer
Si longtemps son Église?

Ces vers ne font pas peu d'honneur à la pénétration de Ronsard. Il a parfaitement vu, — il a mieux vu que Calvin, peut-être, — où tendait la réforme, je veux dire à l'entière émancipation du sens individuel, dont le dernier terme est l'hypertrophie du Moi; et rien ne l'a choqué davantage que ce qu'on pourrait appeler l'insolence intellectuelle des premiers réformés.

. . . Les docteurs de ces sectes nouvelles,
Comme si l'Esprit Saint avait usé ses ailes

A s'appuyer sur eux, ...
Sans que honte ou vergogne en leur cœur trouve trace,
Parlent profondément des mystères de Dieu.
Ils sont ses conseillers, ils sont ses secrétaires,
Ils savent ses avis, ils savent ses affaires,
Ils ont la clef du ciel et y entrent tout seuls.
Et qui veut y entrer, il faut parler à eux [1].

Et il a vu encore quelque chose de plus! Il s'est rendu compte que l'esprit de la réforme, avec sa tendance au rationalisme, ne pouvait manquer, logiquement, d'aboutir à la destruction de toute religion positive. Une religion rationnelle n'est pas une religion! Ou, en d'autres termes encore, et si l'on veut s'entendre quand on parle, il n'y a pas, il ne saurait y avoir, il n'y a jamais eu de religion sans *mystères*. Le mystère est logiquement, nécessairement enveloppé, compris et affirmé dans la notion, dans la définition même de la religion. Toute religion implique l'existence et la réalité de ce que nous avons depuis lors appelé l'inconnaissable, et, dans toute religion, « la reconnaissance de cet inconnaissable », si je puis ainsi dire, est le commencement même de la foi. C'est ce que Ronsard a compris, et c'est ce qu'il a exprimé en beaux vers, d'une plénitude de sens et d'une lucidité admirables.

Il fait bon disputer des choses naturelles,
Des foudres et des vents, des neiges et des grêles,
Mais non pas de la foi, dont il ne faut douter.
. . . . . .
Tout homme qui voudra soigneusement s'enquerre
De quoi Dieu fit le ciel, les ondes et la terre,

1. Il est intéressant de noter au passage qu'on ne prononçait pas plus alors l'*l* dans *seuls* que l'*s* dans *fils*; et c'était la règle des *pluriels*, que l'on prononçait les *pluries*.

Du serpent qui parla, de la pomme d'Adam,
D'une femme en du sel, de l'âne à Balaam,
Des miracles de Moyse, et de toutes les choses
Qui sont dedans la Bible étrangement encloses,
Il y perdra l'esprit : *car Dieu qui est caché*
Ne veut que son secret soit ainsi recherché...
. . . . . .
Comment pourrions-nous bien, avec nos petits yeux,
Connaître clairement les mystères des cieux,
Quand nous ne savons pas régir nos républiques,
Ni même gouverner nos choses domestiques?
Quand nous ne connaissons la moindre herbe des prés?
Quand nous ne voyons pas ce qui est à nos piés?

On a sans doute reconnu l'argument sur lequel Pascal, cent ans plus tard, insistera si fort dans ses *Pensées*; et voici maintenant, dans la *Continuation du Discours des Misères de ce temps*, l'argument que Bossuet développera dans son *Histoire des Variations* :

Les apôtres jadis prêchaient tout d'un accord,
Entre vous aujourd'hui ne règne que discord :
Les uns sont Zwingliens, les autres Luthéristes,
Les autres Puritains, Quintins [1], Anabaptistes,
Les autres de Calvin vont adorant les pas;
L'un est prédestiné et l'autre ne l'est pas,
Et l'autre enrage après l'erreur Muncérienne.
Et bientôt s'ouvrira l'école Bézienne!
Si bien que ce Luther, lequel était premier,
Chassé par les nouveaux, est presque le dernier,
Et sa secte, qui fut de tant d'hommes garnie,
Est la moindre de neuf qui sont en Germanie.

1. Les *Quintins*, du nom de l'un des chefs de la secte, sont ceux que l'on appelait plus communément *Libertins*, dans le langage du temps, et contre qui Calvin a écrit le fameux et curieux pamphlet : *Contre la secte furieuse et phantastique des Libertins*.

Il ne faut d'ailleurs les confondre ni avec les *Libertins* de Genève, contre lesquels le même Calvin eut tant à lutter; ni avec les *Libertins* de la fin du XVIe siècle, lesquels ne seront autres que les premiers de nos *Libres Penseurs*.

Vous devriez pour le moins, avant que nous troubler,
Être ensemble d'accord sans vous désassembler :
Car Christ n'est pas un Dieu de noise ni discorde,
Christ n'est que charité, qu'amour et que concorde,
Et montrez clairement par la division
Que Dieu n'est pas l'auteur de votre opinion.

Encore une fois, ce sont là des raisons, des raisons de controversiste et de théologien, non de poète, et ne conviendra-t-on pas qu'elles méritaient d'être mises ou remises en lumière ? La question de savoir si, et dans quelle mesure, un Marot, un Rabelais, une Marguerite de Navarre ont incliné vers le protestantisme a suscité toute « une littérature » ; et je saisis ici l'occasion de le dire, l'esprit de parti les a faits tous les trois, dans nos histoires, beaucoup plus « protestants » qu'ils ne furent. Ils n'ont pas été de très ardents catholiques, mais on se trompe fort de voir en eux de fervents huguenots. Ronsard, lui, ne s'est pas caché d'être « catholique », et il en a su, il en a dit clairement les raisons. C'est ce que je montrerais plus amplement encore, si je ne craignais de multiplier les citations. Il a voulu s'expliquer sur « la justification par la foi », et il a voulu s'expliquer sur la « présence réelle » :

Le soir que tu donnais à ta suite ton corps,
. . . . . .
Tu as dit simplement, d'un parler net et franc :
Prenant le pain et vin : C'EST CY MON CORPS ET SANG,
Non signe de mon corps : toutefois ces ministres,
Ces nouveaux défroqués, apostats et bélistres
Démentant ton parler, disent que tu rêvais,
Et que tu n'entendais les mots que tu disais...

En vérité, de tous les arguments qui vont pendant cent cinquante ans défrayer la controverse, on peut dire, non seulement que Ronsard n'en a laissé

échapper pas un, mais, de plus, que tous ou presque tous, il les a, dans ses vers, ramenés et réduits à ce qu'ils avaient d'essentiel. Telle est encore l'opposition qu'il établit, et sur laquelle il revient à cinq ou six reprises, entre les doctrines « pacifiques » de la réforme, et la conduite « belliqueuse » ou « séditieuse » des réformés.

Eh quoi! brûler maisons, piller et brigander,
Tuer, assassiner, en force commander,
N'obéir plus aux Rois, amasser des armées,
Appelez-vous cela Églises réformées?
Jésus, que seulement vous confessez ici
De bouche et non de cœur, ne faisait pas ainsi;
Et saint Paul en preschant n'avait pour toutes armes
Sinon l'humilité, les jeûnes et les larmes;
Et les Pères martyrs, aux plus dures saisons
Des tyrans, ne s'armaient sinon que d'oraisons.

Nous avons souligné dans ce passage l'hémistiche : *N'obéir plus aux Rois*. Pour bien entendre quelle était alors toute la force de cette raison, il ne faudrait que se reporter au passage de l'*Institution chrétienne* où Calvin a éloquemment paraphrasé, commenté, défendu la parole : *Omnis potestas a Deo*. On sait d'ailleurs que l'*Institution* n'a été expressément composée, dans l'origine, que pour mettre les réformés à l'abri de tout reproche de rébellion contre l'autorité du prince. Mais quelques ennemis de Ronsard ne s'en sont pas moins emparés de son « royalisme » ou de son « loyalisme », pour transformer le poète en courtisan, pis encore, en client besoigneux ou intéressé des Guises, et ainsi n'imputer l'ardeur de son catholicisme qu'à des motifs assez bas. C'est la bonne foi qu'on a vue briller de tout temps dans toutes les polémiques, et il n'y a pas lieu de s'en étonner ! Je

me bornerai donc à faire observer que Ronsard ne devait pas moins, — et il en est lui-même convenu dans ses *Discours des Misères de ce temps*, — aux Châtillon, le cardinal et l'amiral, et à Condé, qu'aux Guises.

Prince très magnanime et courtois de nature,

dit-il à Condé, sur la fin de la *Remontrance au peuple de France*,

Ne soyez offensé voyant cette écriture!
Je vous honore et prise, et êtes le Seigneur
Auquel j'ai désiré plus de biens et d'honneurs
Comme votre sujet, ayant pris ma naissance,
Où le Roi votre frère [1] avait toute puissance;
Mais l'amour du pays, et de ses lois aussi,
Et de la vérité, me fait parler ainsi.

J'ajouterai qu'une des causes qui ont le plus contribué à la prolongation des guerres civiles du siècle a été la longue indécision de Catherine de Médicis entre catholiques et protestants. Personne, en 1564, ne pouvait savoir de quel côté finirait par pencher la balance. Cinq ans plus tard, on ne le discernait pas encore très clairement; et Ronsard lui-même donnait cette explication de s'être trouvé presque seul à célébrer Moncontour :

Encore qu'un tel acte honoré de bonheur
Eût besoin de trouver un superbe sonneur,
Qui d'un bruit héroïque eût enflé les trompettes.
Si est-ce que la voix des plus braves poètes
De peur fut enrouée, et le vent de leur sein
Ne sortit pour enfler la trompette d'airain,
Chacun craignant sa vie en saison si douteuse!

1. Antoine de Bourbon, roi de Navarre et *duc de Vendôme*. On se rappellera que Ronsard s'honorait d'être Vendômois.

Et, après cela, pour tout dire, si l'on veut que le charme de Marie Stuart ait retenu et fixé Ronsard dans les liens des Guises et dans le parti de la Cour, on ne verra sans doute rien là qui ne convienne à un poète et à un artiste. Car, à qui pardonnerait on d'avoir confondu la vérité avec la beauté ?

Ce qu'il est encore plus vrai de dire, — et qui ne convient pas moins au poète des *Odes* et des *Hymnes*, — c'est qu'il a eu peur du puritanisme dont les doctrines des réformés menaçaient les mœurs françaises. Il ne s'est pas expliqué très clairement sur ce point; et, à bien y songer, ce n'en était pas le lieu, dans ses *Discours sur les Misères de ce temps*. S'il arrive aux lois mêmes de se taire parmi le tumulte des armes, à plus forte raison n'est-ce point alors le moment de déplorer « la retraite des Muses ». Mais il est permis de la regretter, dans son cœur! Et que Ronsard l'ait regrettée, comme aussi les plaisirs de Cour dont s'accompagnait la présence de la « docte troupe », c'est ce que nous montrent quelques vers de la pièce du *Bocage Royal* que nous avons jointe aux *Discours*. Catherine de Médicis parcourait alors la France, avec le jeune Charles IX et le duc d'Alençon, et le poète la suppliait de mettre un terme à cette longue absence pour enfin rentrer dans « sa Tuilerie au bâtiment superbe », ou dans quelqu'un de ses châteaux royaux :

> Quand verrons-nous

s'écriait-il,

> quelque tournoi nouveau,
> Quand verrons-nous, par tout Fontainebleau,
> De chambre en chambre aller les mascarades?
> Quand ouïrons-nous au matin les aubades

De divers luths mariés à la voix,
Et les cornets, les fifres, les hautbois,
Les tambourins, violons, épinettes,
Sonner ensemble avecque les trompettes?
Quand verrons-nous comme balle voler
Par artifice un grand feu dedans l'air?
Quand verrons-nous, sur le haut d'une scène,
Quelque Janin [1] ayant la joue pleine
Ou de farine ou d'encre, et qui dira
Quelque bon mot qui vous réjouira...

Il y a longtemps qu'on l'a dit, et non pas sans raison : avec tous ses défauts, toutes ses tares, cette race des Valois n'en a pas moins été, comme celle des Médicis, une race éminemment artiste; et on peut, à quelques égards, si l'on le veut, s'indigner, mais non pas s'étonner, que les artistes lui en aient témoigné de la reconnaissance. Ils savaient aussi ce que Calvin pensait d'eux, et ils pouvaient voir ce que sa discipline tyrannique avait fait de Genève. On voulait pouvoir jouer librement au trictrac, et porter, au besoin, des chausses déchiquetées! Et, Français en même temps qu'artistes, se trompaient-ils entièrement quand, après avoir vu François Ier et Henri II faire en somme de la patrie française la première puissance de l'Europe, ils reprochaient aux protestants d'avoir compromis sa fortune?

Las! faut-il, ô destin, que le sceptre français
Que le fier Allemand, l'Espagnol et l'Anglais
N'a su jamais froisser, tombe sous la puissance
Du peuple qui devait lui rendre obéissance!
Sceptre qui fut jadis tant craint de toutes parts,
. . . . . .
Sceptre qui fut jadis la terreur des Barbares!
. . . . . .
Bref, par tout l'univers tant craint et redouté,
Faut-il que par les siens lui-même il soit dompté!

1. « Janin, excellent farceur de son temps », dit une note du savant Marcassus.

III

Nous ne saurions quitter les *Discours des Misères de ce temps* sans dire quelques mots de leur signification ou de leur valeur littéraire. Le bon Henri Martin a écrit, dans son *Histoire de France* (t. IX, p. 10 et 11) : « Tout en reconnaissant aujourd'hui la valeur littéraire de Ronsard et de quelques-uns de ses acolytes, on ne peut cependant admettre leurs images sur cette voie sacrée de la tradition nationale que bordent les monuments de nos grands artistes. *Ils n'appartiennent pas à la vraie France, à cette Gaule française*, dont ils étouffent la naïveté primesautière sous leur roideur et leur emphase : exclusivement préoccupés de la forme, *affectant une égoïste indifférence pour tout ce qui fait la vraie grandeur de l'homme, pour les problèmes qui bouleversaient leur siècle*, ils manquèrent cette forme qu'ils cherchaient avec tant de passion, et *ne comprirent pas que les grands sentiments font les grands styles.* » Naïf Henri Martin ! Évidemment il n'avait pas lu les *Discours des Misères de ce temps*; et, au contraire, on vient de le voir, ni « les problèmes qui bouleversaient son siècle », ni rien de « ce qui fait la vraie grandeur de l'homme » n'a été indifférent à Ronsard. S'il n'a pas cru, — et heureusement, — que la fonction du poète fût celle du moraliste, ou du controversiste, ou du pamphlétaire, il ne s'est point tenu du tout à l'écart des questions qui agitaient son temps; et, quand il l'a fallu, nul, au contraire, on l'a pu voir, ne s'est expliqué plus franchement et plus hardiment. Que ne reproche-

t-on aussi à Jean Goujon ou à Germain Pilon de n'avoir pas été Calvin ou Théodore de Bèze? *Non omnis fert omnia tellus*. Étrange effet de l'esprit de parti! le grand poète qu'on accuse de n'avoir pas « appartenu à la vraie France », c'est celui qui, du premier jour, a éloquemment protesté contre l'appel que les Bèze ou les Coligny ne craignaient pas d'adresser à l'Allemand et à l'Anglais! Mais, si les protestants, comme il disait lui-même, avaient eu son patriotisme,

> Les reitres, en laissant le rivage du Rhin,
> Comme frelons armés n'eussent bu notre vin.
> Je me plains de bien peu! ils n'eussent brigandée
> La France qui s'était en deux parts débandée
> . . . . . .
> Ni les blonds nourrissons de la froide Angleterre,
> N'eussent passé la mer, achetant notre terre.

Et puisque, en revanche, rien n'a paru plus « français » ni plus naturel à d'autres; puisque, au yeux de quelques historiens, ceux-là « n'appartiennent pas à la vraie France » qui ont tressailli d'orgueil et de joie nationale à la reprise de Calais, mais ceux-ci sont les vrais patriotes qui ont vendu le Havre à l'Anglais, il importerait encore, pour ce seul motif, de remettre en lumière les *Discours des Misères de ce temps*.

Il y en a d'autres raisons, plus littéraires. On sait assez, depuis Sainte-Beuve, que ni les *Sonnets* de Ronsard, ni ses *Odes* même, ni peut-être surtout ses *Hymnes* n'ont mérité le reproche qu'on leur fait encore quelquefois d'avoir été comme étrangers à notre « tradition nationale » ou « gauloise »; et, au contraire, on pourrait montrer qu'ils ont fixé la tradition classique. Je ne connais guère de plus beaux

sonnets que ceux de Ronsard; et quant à ses *Hymnes*, — c'est M. Émile Faguet qui en faisait tout récemment la remarque, — ni Vigny, ni Hugo, ni Leconte de Lisle n'ont peut être écrit de plus beaux « Fragments épiques ». Mais, si, d'ailleurs, on préférait peut-être un Ronsard moins inspiré de l'antiquité; dont le style, moins savant, ne fût pas pour cela d'une moindre qualité; qui fût égal dans la grande satire à ce qu'il est dans l'Hymne ou dans le Sonnet, on le trouverait dans les *Discours des Misères de ce temps*.

C'est ce que le lecteur aura pu voir chemin faisant, et rien ne serait plus facile que d'en multiplier les exemples. Citons seulement, en l'abrégeant, la belle prière qui termine le *Discours des Misères de ce temps* :

O Dieu qui de là-haut nous envoyas ton fils
Et la paix éternelle avecque nous tu fis,
Donne, je te supply, que cette Reine Mère,
Puisse de ces deux camps apaiser la colère;
Donne-moi de rechef que son sceptre puissant
Soit malgré le discord en armes fleurissant;
Donne que la fureur d'une guerre barbare
Aille bien loin de France au rivage tartare;
Donne que nos couteaux, de sang humain tachés,
Soient dans un magasin pour jamais attachés.
. . . . . .
Ou bien, ô Seigneur Dieu, si les cruels destins
Nous veulent saccager par la main des mutins,
Donne que hors des poings échappe l'alumelle
De ceux qui soutiendront la mauvaise querelle;
Donne que les serpens des hideuses fureurs
Agitent leurs cerveaux de paniques terreurs;
Donne qu'en plein midi le jour leur semble trouble;
Donne que pour un coup ils en sentent un double;
Donne que la poussière entre dedans leurs yeux;
D'un éclat de tonnerre arme ta main aux cieux,
Et, pour punition, élance sur leur tête,
Et non sur les rochers, les coups de la tempête.

Il ne faut pas nous y méprendre! près de cent ans avant Corneille, ce sont là ce qu'on appelle des accents cornéliens; et quelques familiarités d'expression que l'on pourrait relever aisément dans ces vers n'y sont plus nombreuses, ni plus choquantes que dans *Le Cid* ou dans *Polyeucte*. C'est encore ce qui fait l'intérêt des *Discours des Misères de ce temps*. Non seulement c'est d'eux, — et non pas, comme on l'a voulu, des *Épîtres du coq à l'âne* de Marot, ou du *Poète Courtisan* de Joachim du Bellay, — qu'est née la satire politique et morale, mais c'est en eux et par eux que notre poésie est devenue éloquence.

Si l'on ne savait pas, avant les *Odes*, de quelle diversité de rythmes la langue française était capable, on ne se doutait pas, avant les *Discours des Misères de ce temps*, qu'elle pût jamais atteindre à cette hauteur d'éloquence. Encore moins l'eût-on crue propre à traiter les matières qu'y débrouille Ronsard, et dont à peine aperçoit-on, sous la facilité de son style, la singulière difficulté. Cependant, si grande que fût cette difficulté, ni l'ampleur du souffle de Ronsard, ni la liberté de ses mouvements, ni l'abondance de son invention verbale, ni la précision de son langage ne s'en est trouvée gênée. Et, — parce que ce sont bien des *Discours*; — parce que Ronsard, tout en se souvenant de ses « modèles », ne les a nulle part plus librement imités; — parce qu'il s'y est moins proposé d'étonner ou de se faire admirer que de convaincre et d'agir; — parce qu'enfin, en les écrivant, il a sans doute fait œuvre d'artiste, mais bien plus encore d'homme et de citoyen, de chrétien et de Français, c'est pour cela que les *Discours des Misères de*

ce temps sont une date considérable dans l'histoire de notre littérature. La langue française y a pris conscience de son pouvoir de propagande; et c'est de ce jour que notre poésie, sans renoncer à s'inspirer des Anciens ou des Italiens, se proposant désormais d'être quelque chose de plus qu'une volupté de l'oreille ou un jeu de dilettante, s'est définitivement orientée dans la direction où elle devait rencontrer ses chefs-d'œuvre. Relisons les *Discours des Misères de ce temps!*

15 mai 1900.

VAUGELAS

ET

LA THÉORIE DE L'USAGE

C'est une fortune assez singulière, et, en vérité, presque unique en son genre, que celle de Vaugelas. Nous n'avons de lui qu'un livre de *Remarques sur la langue française* et une traduction de Quinte-Curce; on ne les lit ni l'un ni l'autre; et cependant il n'y a guère, dans toute notre histoire littéraire, de nom plus connu que le sien, ni d'œuvre dont on se fasse, en somme, une plus juste idée. Le doit-il peut-être à Molière, qui l'a malicieusement niché dans un coin de ses *Femmes savantes?* Et, en effet, que de Français, même instruits, ne connaissent Alexis de Tocqueville que par les plaisanteries du *Monde où l'on s'ennuie*! Mais il le doit surtout à ce que son nom de Vaugelas est, si je l'ose dire, à peine un nom d'homme, et plutôt un symbole ou, — si peut-être on trouvait ce mot de « symbole » bien poétique pour un grammairien, — l'expression abrégée, le résumé de tout ce qu'ont tenté, entre 1610 et 1650, pour épurer,

pour perfectionner, pour fixer notre langue, Malherbe en vers, Balzac dans ses *Lettres* ou dans ses *Entretiens*, les Précieuses dans la société aristocratique, et Richelieu lui-même par l'institution de l'Académie française.

Il y a joint cet autre mérite, — car c'en est toujours un, — de paraître en son temps. Ses *Remarques* sont datées de 1647. L'époque est justement celle d'une transformation profonde, ou, si l'on le veut, d'une modification essentielle de la langue française. Et, assurément, d'autres que Vaugelas, dans le même temps que lui, ont travaillé comme lui, avec lui, à cette transformation : Chapelain, par exemple, et Ménage, et Patru, dont nous avons d'intéressantes *Remarques*, additionnelles à celles de son ami. Mais Patru, Ménage et Chapelain ont fait beaucoup d'autres choses, — qu'ils eussent d'ailleurs aussi bien fait de ne pas faire, pour ce qu'elles leur ont rapporté d'honneur, à commencer par *la Pucelle*! — Vaugelas, lui, s'est renfermé dans la tâche étroite qu'il s'était assignée. Sa traduction de Quinte-Curce elle-même n'était, à ses yeux, qu'une « démonstration » ou une « illustration » je n'ai garde de dire des règles, mais au moins des conseils qu'il avait proposés dans ses *Remarques*. Ni poète, ni bel esprit, Vaugelas n'a voulu être qu'un curieux de beau langage, un guide plutôt qu'un maître de l'art de parler et d'écrire, un sage et prudent conseiller, mais non pas un tyran de la langue. Et pour toutes ces raisons, c'est justice que le nom de ce mélancolique Savoyard demeure inséparable d'une transformation dont il a été l'ouvrier le plus désintéressé, et qu'il continue, dans notre

histoire littéraire, de rappeler le souvenir du plus grand effort, et le plus heureux, qu'on ait peut-être jamais fait, en aucun temps et chez aucun peuple, pour donner à une langue les qualités que l'on voulait qu'elle eût.

I

Car, on ne croyait pas, en ce temps-là, que les langues fussent des « organismes », dont le développement ou la fortune littéraire ne dépendrait à aucun degré de l'action ou de la volonté de ceux qui les parlent ou qui les écrivent; et, au contraire, on professait, non seulement qu'il appartient aux écrivains de régler l'usage d'une langue, mais encore qu'en sachant s'y prendre, on peut lui donner ou lui communiquer les qualités qu'elle n'a pas.

Je ne discute aujourd'hui ni l'une ni l'autre de ces opinions. J'incline seulement à penser que, si nous ne pouvons pas faire d'une langue absolument tout ce que nous voulons, ce qui est assez évident, il ne s'ensuit pas que nous n'en puissions cependant rien faire. Dans la mesure où la langue n'est qu'un instrument tel quel de communication ou d'échange des besoins plutôt que des idées — comme le hottentot, par exemple, ou le maori, — il est possible, il est même vraisemblable qu'elle se développe en son cours sous la double influence des circonstances du dehors et des lois plus intérieures qui constituent ce qu'on en appelle le génie. Mais, dans la mesure où on la considère et où on la traite comme une « œuvre d'art », nous pouvons, en nous y appliquant, lui faire subir

toutes les transformations qui ne sont pas incompatibles avec les exigences de ce génie lui-même; et l'histoire littéraire de notre langue française en pourrait toute seule servir de preuve. A vrai dire, nous avons *voulu*, quelqu'un a *voulu* presque tous les changements qui, de la langue de Ronsard et de Montaigne, en ont fait la langue de Malherbe et de Pascal; on les a *voulus* avant de les réaliser, — ce qui n'est pas vrai, comme on le sait, de tous les changements; — et on a su non seulement qu'on les *voulait*, mais pour quelles raisons on les *voulait*, dont la principale était politique autant que littéraire, s'il ne s'agissait de rien de moins que de substituer la langue française dans les droits ou privilèges des langues de l'antiquité. Nous ferons observer, à ce propos, que les *Remarques* de Vaugelas sont de 1647, et c'est en 1648, pour la première fois, que la langue française est devenue la langue de l'usage diplomatique.

C'est ce que le savant, très savant auteur de l'*Histoire de la langue française*, M. F. Brunot, semble avoir tout à fait oublié ou perdu de vue dans les pages qu'il a consacrées à Vaugelas, et qu'on pourra lire au tome quatrième de la grande *Histoire de la Littérature française* publiée sous la direction de M. Petit de Julleville. Nous saisissons volontiers cette occasion de louer le dessein de M. F. Brunot. Quelques objections que soulève telle ou telle partie de son *Histoire de la Langue française*, nous n'avions pas d'histoire de la langue française; et M. F. Brunot nous en a donné une. Il en a tracé le plan et rempli quelques-unes des parties. Mais, s'il ne reproche rien tant à Vaugelas que de n'avoir pas observé dans ses *Remarques* les prin-

cipes de la méthode historique, il y en a un premier motif, qui est qu'au temps de Vaugelas on ne se formait qu'une idée très imprécise de la méthode historique; et j'estime, après cela, qu'au nom de la méthode historique, on ne saurait se méprendre davantage sur la signification, le caractère, et la portée de son œuvre.

Vaugelas n'a prétendu faire œuvre ni de philologue, ni même d'historien de la langue, tout au contraire de Ménage, par exemple, et de l'Académie française, dans la première édition de son *Dictionnaire*, celle de 1694, où les mots sont classés par « racines », au lieu de l'être, comme depuis, selon l'agréable et changeante diversité du désordre alphabétique. Il n'a même pas prétendu faire œuvre de grammairien. Mais, tout en faisant œuvre d'observateur ou de témoin de l'usage, il s'est en même temps proposé de faire œuvre d'art ou d'artiste, pour mieux dire, et s'il lui arrive quelquefois de rechercher l'origine d'une locution, ou d'en effleurer l'histoire, ou de discuter les explications qu'on en donne, ce n'est jamais, comme on disait alors, de « dessein principal et formé ». Il ne veut faire étalage ni d'érudition ni de « science ». Il n'a point de système apparent ni de doctrine extérieure. Il observe, il constate; et il approuve, ou il condamne. Il examine en « honnête homme » les doutes qui se sont élevés, qui s'élèvent tous les jours sur la langue. Soit, par exemple, les mots *Terroir*, *Terrain*, *Territoire*. Ils ont, dit-il, la même origine; mais, qu'ils viennent de Chaillot, d'Auteuil ou de Pontoise, ce n'est pas là le point, ni son affaire; et ce qu'il s'agit uniquement de savoir, c'est en quels cas on doit user, pour bien

parler, de *Territoire*, de *Terrain* ou de *Terroir*. Vaugelas eût-il d'ailleurs mieux fait d'étudier l'emploi de ces trois mots dans l'histoire? Je croirais plutôt que, n'ayant pas en son temps les moyens de le faire, il a donc bien fait de ne pas le faire. Que reste-t-il aujourd'hui des *Étymologies* de Ménage? Vaugelas, mieux avisé, n'a voulu être, n'a d'abord été que le greffier du bel usage ou de « l'écriture artiste » de son temps, si je l'ose dire; et c'est à ce point de vue qu'il nous faut nous placer d'abord, si nous voulons nous faire une juste idée de ses *Remarques*.

II

On connaît sa théorie de l'Usage, et on sait aussi qu'il ne l'a pas inventée.

..... *Usus,*
Quem penes arbitrium est, et jus, et norma loquendi :

le vers d'Horace est dans toutes les mémoires. Mais qu'est-ce que l'usage? et en quoi consiste-t-il? En fait, nous y soumettons-nous, et, en droit, devons-nous toujours nous y soumettre? Quels sont d'ailleurs les signes visibles et comme les marques de sa souveraineté? Ce sont autant de questions sur lesquelles, si on le voulait, il y aurait de quoi parler longtemps. Malherbe invoquait, nous dit-on, en matière d'usage, l'autorité des « crocheteurs du Port au Foin »; et il faut d'ailleurs avouer que nous ne nous en douterions guère à lire ses *Odes*, ni même ses *Lettres*. Les « crocheteurs du Port au Foin » font-ils vraiment l'usage? et, en ce cas, pourquoi n'écrivait-il pas, lui, Malherbe,

une *estatue* ou un *collidor?* Si l'usage est par hasard, — et c'est un hasard fréquent, — contradictoire à l'étymologie, à la logique, et au bon sens, devrons-nous pourtant nous y conformer? et, supposé que tout le monde prît le parti d'écrire désormais : *Agir dans un but* ou *Embrasser une carrière*, ces expressions en deviendront-elles pour cela d'une meilleure langue? Qui sera encore juge de l'usage? et chacun de nous ne reconnaîtra-t-il finalement que le sien? Car l'usage de l'un n'est pas celui de l'autre, et jusque dans une Académie, « notre usage » dépend de notre origine, de notre éducation première, de l'objet de nos études, du monde où nous avons fréquenté. L'usage de Marseille n'est pas non plus celui de Lille, et celui des auteurs dramatiques n'est pas toujours l'usage des historiens ou des philologues. Quelle part enfin faudra-t-il faire à l'argot dans l'usage, je ne dis pas bien entendu l'argot des voleurs et des filles, mais celui des professions? et s'il est courant, dans les ateliers, pour parler d'une toile ou d'une statuette exécutées sans étude, préparation ni modèle, de dire « qu'elles sont *faites de chic* », donnerons-nous à cette locution, qui ne veut rien dire au fond, droit de cité dans la langue? On ne nous apprend donc rien, ou peu de chose, quand on dit de l'usage qu'il est le « maître des langues », et il ne reste après cela qu'à définir l'usage lui-même. C'est ce que Vaugelas a essayé de faire, et, comme, en général, on n'a retenu des caractères qu'il assigne à l'usage que le plus apparent, je voudrais aujourd'hui chercher à travers ses *Remarques* s'il n'y en a peut-être pas d'autres, et de plus importants à mettre en lumière.

Par exemple, et en premier lieu, l'usage, aux yeux de Vaugelas, doit être « national » : et j'entends par là que ses *Remarques* ne tiennent ni ne veulent ordinairement tenir compte de l'étymologie grecque et latine, ou de l'influence de l'espagnol et de l'italien. Français, nous avons notre langue à nous, qui, sans doute, n'est pas tout ce qu'elle pourrait être, — et d'autres langues ont d'autres qualités, — mais enfin dont le génie n'est qu'à elle; qui ne se doit donc rendre serve ou vassale d'aucune autre; et dont la perfection ne se réalisera que par ses moyens propres et particuliers. C'est ce que nous exprimerons d'une manière plus brève en disant qu'aucun grammairien français n'a peut-être eu plus que Vaugelas le sens du « gallicisme »; et aussi bien, n'est-ce pas ce qu'il déclare lui-même, quand il nous fait soigneusement observer que son dessein n'est pas de redire ce que les grammaires françaises apprennent aux étrangers, mais de remarquer « *ce que les Français même les plus polis et les plus savants en leur langue peuvent ignorer?* » Nous voilà dûment avertis. Ce que l'on trouve dans les grammaires françaises, il l'y laisse, lui, Vaugelas, et les étrangers ou les écoliers iront l'y chercher. Mais ce qu'il y a de plus français en français, et que des Français même peuvent ne pas savoir, ce qu'il y a de plus « intraduisible » ou de plus « incommunicable », tel est l'objet de ses *Remarques*; et il ne les a réunies qu'à cette intention.

On aime donc l'entendre dire, sur la locution S'ATTAQUER A QUELQU'UN : « Cette façon de parler : *S'attaquer à quelqu'un*, est très étrange et très française tout ensemble, car il est bien plus élégant de dire

s'attaquer à quelqu'un qu'*attaquer quelqu'un*. Ce sont de ces phrases dont nous avons parlé ailleurs, qui ne veulent pas être épluchées, parce qu'elles n'auraient point de sens, ou même sembleraient en avoir un tout contraire à celui qu'elles expriment, mais qui, bien loin d'être moins bonnes, en sont beaucoup plus excellentes. » Thomas Corneille et l'Académie, dans leurs additions aux *Remarques* de Vaugelas, lui font ici une mauvaise chicane. Ils prétendent que *s'attaquer à quelqu'un* ne veut pas dire la même chose qu'*attaquer quelqu'un*, ce qui est certain; et ils en concluent qu'on ne peut donc pas dire que l'un soit plus élégant que l'autre, puisqu'ils ne sont pas comparables. « *S'attaquer à quelqu'un* marque le sentiment qui nous fait entreprendre d'attaquer une personne plus considérable et plus puissante que nous; *attaquer quelqu'un* signifie l'action même. » Ils n'ont pas compris Vaugelas. *S'attaquer à quelqu'un* ne veut pas toujours signifier qu'on « entreprenne d'attaquer une personne plus puissante ou plus considérable », et la preuve en est que l'on dira fort bien : « C'est une lâcheté de s'attaquer à plus faible que soi »; on le dira même plus élégamment que : « C'est une lâcheté d'attaquer plus faible que soi. » Ne dira-t-on pas encore, presque indifféremment quant au sens : « Attaquer les préjugés » ou « S'attaquer aux préjugés? » Vaugelas prétend que le second est plus élégant que le premier; et je crois qu'il a raison, j'en suis même sûr. Mais ce qu'il y a d'intéressant dans sa *Remarque*, et que ni l'Académie, ni Thomas Corneille ne semblent y avoir aperçu, c'est toute une théorie du « gallicisme » qui s'y dessine,

et, à cet égard, tous les termes en doivent être exactement pesés.

Et, en effet, un « gallicisme », un « latinisme », un hellénisme », sont précisément ce que dit Vaugelas : des façons de parler tout ensemble très grecques, très latines, très françaises, — et « très étranges ». Il suffit, pour le bien voir, d'essayer de tourner le gallicisme en latin ou le latinisme en français. On s'aperçoit alors « qu'ils n'ont point de sens », à moins qu'ils ne semblent « en avoir un tout contraire à celui qu'ils expriment ». Les étymologistes en sont surpris et les grammairiens, les grammairiens logiciens, ceux de l'école de Condillac et de Dumarsais, en demeurent confondus! C'est que ces sortes d'expressions « ne veulent pas être épluchées », — Vaugelas ici joint l'exemple au précepte, — et ni la logique, ni l'histoire même n'en rendent compte. Elles sont parce qu'elles sont; et quand on l'a constaté, c'est à peu près tout ce qu'on en peut dire. Mais « bien loin d'être moins bonnes, elles en sont *beaucoup plus excellentes* », — admirons ce superlatif! — et surtout elles en sont plus françaises. Car, n'ayant pas d'équivalents et ne pouvant être rendues en aucune langue « au pied de la lettre », elles sont du fond, ou, en un certain sens, le fond de la langue française, et en elles et par elles s'exprime, si l'on pouvait user de ce gros mot, qui n'est point de la langue de Vaugelas, « la mentalité » nationale.

Elles sont telles que, si l'on en voulait faire « l'anatomie », selon que « les mots sonnent », — remarquez en passant le peu de souci que Vaugelas prend de « suivre » ses métaphores, — on n'en tirerait rien

qu'incohérence et contradiction. Ce n'en sont pas moins celles, — il y revient encore dans une autre *Remarque*, — « qui sont ordinairement les plus belles et qui ont le plus de grâce ». Ne nous privons donc pas d'en user. Quintilien disait : *Aliud est latine, aliud est grammatice loqui*. Vaugelas reprend à son compte le mot de Quintilien. Nous ne parlons jamais mieux qu'en usant de ces expressions qui nous appartiennent en propre, qu'on ne « démarque » point, dont on oserait presque dire qu'elles sont belles de n'être point « raisonnées ». Ce n'est pas un mince mérite à Vaugelas que de l'avoir vu si nettement. Il y a un usage « national », qui ne consiste évidemment pas dans l'emploi systématique et continu du « gallicisme », mais dont le « gallicisme » est en quelque sorte la mesure ou le juge. Et cela ne veut pas dire que, si l'occasion s'offre à nous de faire d'heureux ou d'habiles emprunts à d'autres langues, nous nous en priverons! Non! nous continuerons de nous aider du grec et du latin, de l'espagnol et de l'italien, de l'anglais et de l'allemand, quand il y aura lieu. Mais, en nous en aidant, nous tâcherons de nous inspirer du génie de notre langue, et le gallicisme nous en servira de moyen ou de mesure. Ainsi la langue se développera, s'enrichira, se perfectionnera dans le sens de ses aptitudes. Elle se proposera d'abord d'être « française », et les qualités qu'elle s'efforcera d'acquérir, pour autant qu'elles lui manquent encore, ce seront les qualités de clarté, de netteté, de « naïveté », — nous dirions aujourd'hui de « naturel », — et de sociabilité, qui sont excellemment les qualités « françaises ».

III

Mais ce n'est pas tout, et si l'usage ne se détermine, en tant que purement « français », que du dedans, Vaugelas estime que, de plus, il ne doit se déterminer que par rapport au présent, et que, « national » d'abord, il doit être en second lieu ce qu'on pourrait appeler « actuel » : *signatum præsente nota*. Quelques années auparavant, quand l'Académie française, dressant le plan de son *Dictionnaire*, avait commencé par établir la liste des « autorités » qui feraient loi pour elle, elle n'était pas remontée pour la prose au delà d'Amyot, mais elle était remontée pour les vers au delà de Ronsard, et jusqu'à Clément Marot. Ni Marot, ni même Amyot, qu'au surplus il estime, ne sont des « autorités » pour Vaugelas, ou, si l'on aime mieux, ce sont des autorités trop lointaines, et il n'en admet que de contemporaines. On lit, dans son article sur le mot de POITRINE : « *Poitrine* est condamné, dans la prose, comme dans les vers, pour une raison aussi injuste que ridicule, parce que, disent-ils, — et je ne sais qui sont ces *Ils*, — on dit *poitrine de veau*.... Par cette même raison, il s'ensuivrait qu'il faudrait condamner tous les noms des choses qui sont communes aux hommes et aux bestes, et que l'on ne pourrait pas dire *la teste d'un homme*, à cause que l'on dit *une teste de veau*... » Mais quelle conclusion tire-t-il de là? Qu'en dépit de ce que disent les *Ils*, nous continuerons d'user librement du mot *poitrine*? Pas le moins du monde! Mais, tout au contraire, et quelque « injuste »

ou « ridicule » que soit en ce cas le « bel usage », nous devrons cependant nous y conformer. Car, « ces raisons là, très impertinentes pour supprimer un mot, *ne laissent pas d'en empêcher l'usage*, et, l'usage du mot cessant, le mot vient à s'abolir peu à peu, parce que l'usage est comme l'âme et la vie des mots. » Il dit encore, dans sa *Remarque* sur VOIRE MESME : « J'avoue que ce terme est comme nécessaire en plusieurs rencontres, et qu'il a tant de force pour imprimer ce à quoi on l'emploie ordinairement, que nous n'en avons point d'autre à mettre en sa place qui fasse le même effet. » Mais quoi! « On ne le dit plus à la Cour, et tous ceux qui écrivent purement n'oseraient en user. » Et, en conséquence, de décider que « l'on a beau se plaindre de l'injustice de cet usage, *il ne faut pas laisser de s'y soumettre.* » Évidemment, dans ces exemples, et dans vingt autres qu'on pourrait y joindre, l'usage, aux yeux de l'auteur des *Remarques*, c'est l'usage de fait, l'usage du jour, ou, si l'on le veut, c'est l'*actualité*. Il va plus loin encore, et, quand l'usage est démontré « certain », il lui donne raison, non seulement contre la logique ou contre l'histoire, mais contre « la grammaire et la règle ». « On demande s'il faut dire : « Je n'ai fait que sortir de la chambre, et j'ai trouvé une partie du pain *mangé* » ou « j'ai trouvé une partie du pain *mangée* ». Cette question ayant été agitée en fort bonne compagnie, et de personnes fort savantes en la langue, tous sont demeurés d'accord que, selon la grammaire ordinaire, il faut dire : une partie du pain *mangée* et non pas *mangé*. Mais la plupart ont soutenu que l'Usage, — c'est Vaugelas qui met un

grand U — disait : une partie du pain *mangé* et non pas *mangée*; et que, l'Usage le voulant ainsi, *il n'était plus question de grammaire ni de règle.* »

On ne saurait donc lui reprocher, à lui, Vaugelas, personnellement, d'avoir « appauvri la langue », et si, de son temps, comme il le constate quelque part, la moitié des locutions d'Amyot était tombée en désuétude, la faute n'en est vraiment pas à lui. Car, si l'usage « actuel » est ce qu'il est, que voulez-vous, lui, Vaugelas, qu'il y fasse? Et, son dessein n'étant que de le constater, quelles raisons a-t-il de le combattre? On aurait tort également de se le représenter comme un « tyran des mots et des syllabes », sous la figure d'un Malherbe, ou même sous les traits d'un Boileau. « Il n'y a point de locutions, aime-t-il à dire et à redire, qui aient si bonne grâce en toutes sortes de langues que celles que l'Usage a établies contre la règle, *et qui ont comme secoué le joug de la grammaire.* » On ne saurait être plus explicite; et de là, rien ne serait plus aisé, si l'on le voulait, que de déduire une théorie de l'incorrection de génie. Mais précisément, parce qu'il a, si l'on le veut, le préjugé de l'usage, Vaugelas n'a aucun des autres préjugés qui offusquent l'esprit de la plupart des grammaires. C'est Ménage qui « pédantise »; c'est Chapelain qui ratiocine; c'était Malherbe qui tranchait, qui légiférait, et qui promulguait. Mais c'est Vaugelas qui est « moderne », et on vient de le voir, mais on le va voir bien mieux encore, dans les endroits de ses *Remarques* où il parle de l'autorité des femmes en matière de langage et de style.

IV

Qu'il y mette quelque complaisance, à peine a-t-on besoin de le dire. Il est de l'hôtel de Rambouillet, et « l'incomparable Arthénice » a eu des courtisans plus brillants, elle n'en a pas eu de plus assidu que Vaugelas. Que cette complaisance passe même quelquefois les bornes, on n'en saurait disconvenir, et on le voudrait, quoique galant, souvent plus ferme sur les principes. Il écrit, par exemple, sur le mot OUVRAGE : « Soit que l'on se serve de ce mot pour signifier quelque production de l'esprit, ou de la main, ou de la nature, ou de la fortune, il est toujours masculin, comme : « *Il a composé un long ouvrage*, *un ouvrage exquis*, *c'est le plus bel ouvrage de la nature*, *c'est un pur ouvrage de la fortune*; » et il ajoute : « Mais les femmes, parlant de leur ouvrage, le font toujours féminin, et disent : *Voilà une belle ouvrage*, *mon ouvrage n'est pas faite*. Il semble qu'il leur doit être permis de nommer comme elles veulent ce qui n'est que de leur usage. » En vérité, c'est trop de galanterie! L'Académie française, plus sévère, n'a point de ces complaisances, et elle décide sèchement : « Les femmes qui disent *une belle ouvrage* font une faute. Il n'est point permis de faire ce mot féminin. » Mais Vaugelas, même en flattant, sait bien ce qu'il veut dire, et il l'explique admirablement, dans un article que je voudrais pouvoir reproduire tout entier, et auquel il a donné pour titre : « *Que*, *dans les doutes de la langue*, *il vaut mieux*, *pour l'ordinaire*, *consulter*

les femmes et ceux qui n'ont point étudié, que ceux qui sont bien savants en la Langue grecque et en la latine. » Ici encore, on le voit bien, c'est toute une théorie qu'il ébauche; c'est le contraire d'une boutade ou d'un paradoxe qui lui échapperait; et c'est l'endroit par où la théorie de l'usage « actuel » se rattache à celle de l'usage « national ».

Écoutons-le plutôt : « Douter d'un mot ou d'une phrase dans la langue, n'est autre chose que douter de l'usage de ce mot ou de cette phrase, tellement que ceux qui nous peuvent mieux éclaircir de cet usage sont ceux que nous devons plutôt consulter dans cette sorte de doutes. *Or est-il que les personnes qui parlent bien français et qui n'ont point étudié seront des témoins de l'usage beaucoup plus fidèles et beaucoup plus croyables* que ceux qui savent la langue grecque et la latine, parce que les premiers, ne connaissant point d'autre langue que la leur, quand on vient à leur proposer quelque doute de la langue, vont droit à ce qu'ils ont accoutumé de dire ou d'entendre dire, et qui est proprement l'usage. Au lieu que ceux qui possèdent plusieurs langues, particulièrement la Grecque et la Latine, *corrompent souvent leur langue naturelle par le commerce des étrangers*, ou bien ont l'esprit partagé sur les doutes qu'on leur propose par les différents usages des autres langues, qu'ils confondent quelquefois, ne se souvenant pas qu'il n'y a pas de conséquence à tirer d'une langue à l'autre. »

Je l'avoue : la force et la simplicité de ces raisons me touchent. Si c'est avoir « plusieurs âmes » que de savoir plusieurs langues, ces âmes « se confondent »

parfois ou, si je l'ose dire, « s'embrouillent » les unes dans les autres, et on les entend qui parlent anglais ou allemand en français. Mais ceux qui ne sauraient s'empêcher de partager l'avis de Vaugelas, évidemment ce sont ceux qui se donnent de nos jours pour les ennemis du latin ou du grec; et je ne doute pas que ses arguments ne leur paraissent décisifs. Plus tard, au XVIIIe siècle, on dira joliment d'une femme illustre, Mme Geoffrin, — si j'ai bonne mémoire, — qu'elle « respectait dans son ignorance le principe actif de son originalité ». En matière de langage, le paradoxe n'en est pas un. Nous louons quelquefois nos grands écrivains d'avoir, comme nous disons, réintégré tel ou tel mot dans la propriété de son acception latine! C'est un éloge qu'on pourrait tourner assez aisément en critique. Parce que le latin disait : *servire Deo*, ce n'est pas une raison pour que nous disions en français : *servir à Dieu* et non *servir Dieu*. La question est-elle douteuse? Consultons sur ce point ceux qui ne savent point le latin : ils nous seront les plus sûrs témoins de l'usage « actuel » et « français ». Mais, de plus, si ce sont des femmes, et qu'elles soient, comme femmes, plus sensibles que des hommes, et surtout que les philologues ou les grammairiens, à toutes les exigences de la conversation polie, elles deviendront alors les témoins et la mesure, non seulement de l'usage « actuel » et purement « français », mais encore du bon ou du bel usage, et ici, nous arrivons à la plus connue des théories de Vaugelas.

V

C'est « le peuple » qui passe aujourd'hui pour le maître de l'usage ou de la langue, et nous avons déjà dit qu'au temps de Vaugelas, telle semble bien avoir été l'opinion de Malherbe. C'était aussi celle des satiriques de l'école de Mathurin Regnier. Vaugelas ne la partage point. « *Le peuple*, écrit-il textuellement, *n'est le maître que du mauvais usage*, *et le bon usage est le maître de notre langue* ; » et c'est lui qui souligne. Et, à l'usage populaire, il oppose, après l'usage des femmes, l'usage de la Cour et l'usage des bons auteurs, ou encore, et d'un seul mot, ce que nous pouvons appeler l'usage « aristocratique ».

Je dis : « l'usage aristocratique ». Mais il faut bien s'entendre sur ce point. L'usage « aristocratique », pour Vaugelas, ce n'est pas l'usage « de la Cour » en tant que « Cour », ou du moins, ce que la Cour est pour lui, ce n'est pas le Roi, ni les courtisans, la source des faveurs et le rendez-vous des ambitions, c'est le lieu de France où toutes les provinces, toutes les professions, et tous les pédantismes, viennent comme s'épurer et se dépouiller de leur marque originelle. La Cour, c'est le lieu où le mousquetaire se défait du langage des camps, le magistrat du jargon du Palais, Vadius lui-même et Trissotin, si par hasard ils y sont admis, du langage de l'école; c'est le lieu où le Gascon et le Normand, le Provençal et le Breton, l'Auvergnat et le Lorrain, perdent, avec leur accent de terroir, les locutions qui sentent leur province;

c'est le lieu où chacun ne se pique en parlant que d'être aussitôt compris de tout le monde, et ne vise qu'à la louange d'avoir parlé « en honnête homme ». Et déjà, si l'on s'en tenait là, ce qu'il faudrait reprocher à l'usage « aristocratique », tel que Vaugelas le conçoit, ce ne serait pas d'être l'usage d'une coterie, mais, au contraire et par définition, ce serait de tendre à « l'universalité ». L'hôtel de Rambouillet était peut-être une coterie : la Cour de Louis XIII et d'Anne d'Autriche n'en était plus une. On en voit la raison. C'est que, depuis la politique et la guerre jusqu'aux arts et jusqu'à la galanterie, il n'était rien qui ne fît l'objet des entretiens de la Cour; et je ne vois guère de « réalité » que l'on n'essayât d'y traduire dans cette langue « universelle » et « aristocratique ». L'usage de la Cour, par définition, s'étendait à tout ce qui peut tomber dans la conversation commune; et c'est comme si l'on disait qu'aucune partie de la vie humaine n'y pouvait donc être soustraite.

A plus forte raison, l'usage des bons auteurs, s'il y a sans doute de « bons auteurs », dans tous les genres, — poésie, théâtre, histoire, philosophie, critique, érudition, théologie, grammaire même, — et qu'ainsi la matière de la littérature ne soit ni moins étendue, ni moins diverse que la matière de l'existence. Et ici, dans les *Remarques*, nous voyons poindre ce caractère qui bientôt deviendra l'un des plus notables de notre littérature classique. Il y aura de « bons auteurs » en tout genre, parce qu'il s'établira dans tous les genres une manière d'écrire conforme au bon usage; et un *Mémoire* de Colbert ou une *Instruction* de Louvois seront de la « littérature » presque au

même titre qu'une tragédie de Corneille ou qu'une *Provinciale* de Pascal.

Ce sera précisément un effet de cette conception du bon usage. Il sera « bon » de sa diversité, de sa souplesse et de sa clarté. On pourra tout dire « littérairement », sans qu'il en coûte rien à la précision des choses. Et, sans compter que cet usage « aristocratique » sera toujours préservé du vague par ce qu'il s'y mêlera d' « actuel » et de « français », il le sera de l'immobilité par ce qu'il conservera de vivant. Le passage est encore à citer : « Qu'on ne m'allègue pas, — dit Vaugelas en défendant une phrase de Coëffeteau, — qu'on ne m'allègue pas qu'aux langues vivantes, non plus qu'aux mortes, il n'est pas permis d'inventer de nouvelles façons de parler, et qu'il faut suivre celles que l'Usage a établies, car cela ne s'entend que des mots... Mais il n'en est pas ainsi d'une phrase entière, qui, étant toute composée de mots connus et entendus, peut être toute nouvelle, et néanmoins fort intelligible, *de sorte qu'un excellent et judicieux écrivain peut inventer de nouvelles façons de parler qui seront reçues d'abord....* »

Tel est bien le vrai moyen d'enrichissement des langues, et celui qui leur permet de suivre, à quelques années près, le mouvement ou le progrès des idées. S'il faut des mots nouveaux, on ne les rejettera pas systématiquement, mais on prendra garde qu'ils aient toujours une signification propre et précise, qui ne fasse double emploi avec aucun autre mot de la langue; et on se souviendra d'ailleurs que la richesse d'une langue ne consiste pas tant, à vrai dire, dans l'étendue de son vocabulaire ou dans l'abondance de

sa synonymie, que dans la liberté de son tour et dans la souplesse avec laquelle elle associe « d'une façon toute nouvelle », des mots « connus et entendus ». Les mots nouveaux doivent correspondre à des « réalités » nouvelles; et, par exemple, si l'on possède celui de *Fonder* on n'a pas besoin du mot *Baser* pour ne signifier rien d'autre ni de plus. Aussi bien, la plupart du temps, beaucoup de mots nouveaux ne sont-ils que le produit d'une espèce d'embarras, d'impuissance où nous sommes de dire, avec les mots de l'usage, tout ce que nous voudrions dire. Et, pour ceux qui s'engendrent du désir ou de l'affectation de n'être pas entendus de tout le monde, ils vont précisément à l'encontre de l'objet même du langage. Mais la liberté qu'il faut que l'on maintienne, et la seule qui importe, parce que, du même coup qu'elle assure le caractère « national » d'une langue, elle lui permet en tout temps de suivre le progrès « actuel », c'est celle de la construction; et, pour en faire en passant la remarque, je ne sache rien qui distingue plus profondément le style du XVIIIe siècle français de celui du XVIIe siècle.

VI

Pour s'en rendre compte, il suffit de noter un dernier caractère que Vaugelas assigne au bon usage, et qui est d'être conforme à l'usage « parlé ». Il ne faut pas, dit une leçon encore trop répandue, à mon gré, jusque dans nos écoles, il ne faut pas écrire comme l'on parle. Vaugelas a enseigné précisément le con-

traire. « La plus grande erreur en matière d'écrire est de croire, a-t-il dit, *qu'il ne faut pas écrire comme l'on parle*. Ils s'imaginent, que, quand on se sert de phrases usitées, et qu'on a accoutumé d'entendre, le langage en est bas et fort éloigné du bon style. Mais leur opinion est tellement opposée à la vérité que, non seulement en notre langue, mais en toutes les langues du monde, on ne saurait bien parler ni bien écrire qu'avec les phrases usitées et la diction qui a cours parmi les honnêtes gens et qui se trouve dans les bons auteurs. » Et voilà un Vaugelas qui ne laisse pas d'être assez différent du pédant morose et prétentieux dont se réclame Bélise dans *les Femmes savantes*. Mais Molière, on le sait, n'était pas scrupuleux sur la qualité de ses plaisanteries, et pourvu qu'il fît rire, sa verve un peu grossière ne se souciait guère de considérer aux dépens de qui ni de quoi. Satirique ingrat! dont le style ne se justifie contre les critiques des difficiles, depuis Fénelon jusqu'à Edmond Scherer, que par le principe de Vaugelas; et que les pédants ne taxent d'incorrection que pour avoir écrit comme on parlait de son temps, et non pas comme on fait depuis que les Dumarsais, les Condillac, les Lhomond et les Chapsal y ont passé. Tandis qu'au contraire, il n'y a pas de principe dont Vaugelas, dans ses *Remarques*, se montre plus convaincu, et je n'en veux pour témoignage que cette phrase de la *Préface* : « La parole qui se prononce est la première en ordre et en dignité, *puisque celle qui est écrite n'est que son image, comme l'autre est l'image de la pensée.* » N'est-ce pas comme s'il disait que la sincérité ou, selon son mot, la *naïveté* de la pensée

s'altère, s'évanouit à vouloir s'exprimer par une trop savante recherche? et, au fait, ne l'a-t-il pas dit quand il a écrit que « la naïveté est capable de couvrir beaucoup de défauts et même d'empêcher que ce soient des défauts? »

C'est ce qu'il ne faut jamais oublier quand on parle de nos grands écrivains du XVIIe siècle : Corneille et Molière, Pascal et Bossuet, La Fontaine, et Racine même. Ils ont écrit comme on parlait, tout autour d'eux; comme écrivait, non loin d'eux, Mme de Sévigné; comme écrira, longtemps après eux, le duc de Saint-Simon; et c'est pourquoi Voltaire, qui est d'une autre école, dira d'eux tous, tant qu'ils sont, qu'ils « ne doivent être lus qu'avec précaution sous le rapport du langage ». Et, en effet, c'est que Voltaire, s'il n'enfile pas encore ses manchettes de dentelle, s'habille cependant pour écrire. Il lui arrive souvent d'improviser, je ne dis pas le contraire, mais, avant d'improviser, et pour improviser, il se met dans « l'état littéraire ». Vaugelas a précisément essayé de persuader à ses contemporains qu'il n'y a pas « d'état littéraire »; et en vérité, de nos jours même, je ne sache guère de leçon plus utile.

Car, si nous la suivions, et si nous tâchions de nous y conformer, c'est le plus sûr moyen, le seul peut-être qu'il y ait en écrivant d'être « naturel », ou, si l'on veut encore, c'est le seul moyen que l'on connaisse d'écrire en « honnête homme » et non pas en « auteur ». Parler la langue de tout le monde, mais la parler comme personne, tel pourrait donc être le résumé de l'enseignement de Vaugelas. « Actuel » et purement « français »; « aristocratique », dans le

sens que nous avons essayé de définir; et « parlé », le bon usage, le bel usage n'a rien de mystérieux, ni de cabalistique, ni seulement de très éloigné de l'usage commun, et il n'en est, à vrai dire, que l'épuration. C'est pourquoi ce ne sont point les pédants, ni même les érudits ou les grammairiens qui en détiennent la science ou l'art. Mais ce n'est pas non plus le peuple. Ce sont les « gens du monde », ceux qui n'ont point d' « enseigne », comme dira bientôt Pascal; et, quoi qu'ils veuillent exprimer de neuf, ce sont ceux qui, bien loin d'étaler la nouveauté de leur pensée, se donneraient plutôt le délicat plaisir de dissimuler ce qu'elle a de plus original, en n'employant à la traduire que les mots du commun usage.

VII

Nous comprenons, s'il en est ainsi, le succès des *Remarques* de Vaugelas et la longue autorité qu'elles ont exercée dans l'histoire de la langue. Elles ont, comme nous le disions, paru justement à leur heure, et sa théorie de l'usage a concilié deux tendances qui, jusqu'alors, avaient semblé plutôt se contrarier et se combattre : celle qui ne voulait voir dans la langue qu'un instrument d'échange ou de communication des idées, et celle dont l'ambition était d'en faire une œuvre d'art. Nous avons essayé de dire comment et par quels moyens la conciliation s'était faite. En donnant au bon usage pour premier caractère d'être « national » et d'être « actuel », les *Remarques* l'ont émancipé de la double influence de l'imitation étran-

gère et de la tradition gréco-latine. On sait assez de quel poids l'une et l'autre avaient pesé, pour ainsi dire, sur la langue de la Pléiade. Si l'on ne le savait pas ou qu'on l'eût oublié, il suffirait de relire les *Dialogues* d'Henri Estienne sur le *Langage français italianisé*, ou encore de rappeler qu'après Vaugelas lui-même, en 1676, l'académicien Charpentier devra composer tout un livre, pour établir, contre les latiniseurs de son temps, l'*Excellence de la langue française*.

En second lieu, s'il fallait épurer le courant de la langue de tout ce que les parlers provinciaux ou techniques y mêlaient d'un peu bourbeux, et, non pas sacrifier, mais réduire à l'unité, ou comme on disait alors, à « l'universel », ce que les jargons ou patois avaient de trop local ou de trop particulier, c'est encore ce qu'ont opéré les *Remarques* de Vaugelas. Voici, sur cet article, un curieux passage des *Remarques* : « C'est une faute familière à toutes les provinces qui sont de la Loire, de dire : *quel mérite que l'on ait, il faut être heureux*, au lieu de dire : *quelque mérite que l'on ait*. Ceux du Languedoc, après avoir été plusieurs années à Paris, ne sauraient s'empêcher de dire : *vous languissez*, pour : *vous vous ennuyez*. De même, un Bourguignon qui aura été toute sa vie à la cour, aura bien de la peine à ne pas dire *sortir* pour *partir*, comme : *je sortis de Paris un tel jour pour aller à Dijon*, au lieu de : *je partis de Paris*, et : *il est sorti*, pour *il est parti*. C'est ainsi que les Normands ne peuvent se défaire de leur *rester* pour *demeurer*, comme : *Je resterai ici tout l'été*, pour dire : *Je demeurerai...* » Malherbe, gentilhomme nor-

mand, s'était proposé de « dégasconner » la Cour : on pourrait dire que Vaugelas s'est proposé de la « déprovincialiser », et il semble qu'il y ait réussi.

Mais on voulait encore que cette langue, ainsi épurée, et rendue à l'indépendance de son génie naturel, se fît capable d'exprimer des « clartés de tout » d'une manière intelligible à tous ! Nous avons essayé de montrer comment Vaugelas avait satisfait à cette exigence par sa théorie de l'usage « aristocratique » ou de Cour, et c'est le moment ici de rappeler à ceux qui la lui reprochent le couplet de Clitandre :

Permettez-nous, Messieurs nos savans, de vous dire,
Avec tout le respect que ce nom nous inspire,
Que vous feriez fort bien, vos confrères et vous,
De parler de la Cour d'un ton un peu plus doux ;
Qu'à la bien prendre au fond, elle n'est pas si bête
Que vous autres, Messieurs ; vous vous mettez en tête
Qu'elle a du sens commun pour se connaître à tout ;
Que chez elle on se peut former quelque bon goût ;
Et que l'esprit du monde y vaut, sans flatterie,
Tout le savoir obscur de la pédanterie.

Et si l'on voulait enfin qu'en s'appliquant à tout, — c'est-à-dire qu'en exposant les théorèmes de la *Géométrie* de Descartes, aussi bien qu'en discutant avec Arnauld ou Pascal sur la matière de la « Grâce efficace » ou « suffisante », — cette langue demeurât parfaitement naturelle, il n'y en avait pas de meilleur moyen, nous l'avons dit, que celui qu'avait conseillé Vaugelas en proposant de faire de l'usage « parlé » le juge de l'usage écrit.

Que l'on ne nous parle donc plus des « lois de Vaugelas » ; Vaugelas n'a point posé ni proposé de lois ; il a exprimé des opinions, il a constaté des faits, et il a donné des conseils. Que valent aujourd'hui ces

conseils? et que subsiste-t-il de la théorie de l'usage? Évidemment je devrais le savoir, ayant l'honneur de faire partie de l'Académie française, et même de la commission du *Dictionnaire* de l' « usage ». Et je le sais, peut-être, mais je n'en suis pas moins un peu embarrassé de le dire! Car, ni l'Élysée ni le Parlement ne sont « la Cour », et, comme citoyen, je ne le regrette pas! mais, comme grammairien et comme lexicographe, je ne vois plus très bien où, en quel lieu de France est l'usage « aristocratique » ni seulement « le bon usage ». Je sais bien où est le « mauvais »; je ne sais plus où est le « bon »; et, par un phénomène étrange, il arrive que, pour me faire une idée du « bon », ce n'est pas assez, ce ne serait même rien que de prendre le contraire du « mauvais ». La décision et l'empire en passeront-ils un jour aux « bons auteurs »? Ce sera donc alors, quand nous tomberons d'accord du catalogue des « bons auteurs », et ce jour est encore éloigné!

Ce que l'on peut cependant retenir de la doctrine de Vaugelas c'est que le « peuple », ainsi qu'il l'entendait, ne saurait être le « maître » de l'usage ni de la langue, pas plus qu'il ne l'est des idées. Les philologues et les grammairiens ne sauraient davantage y prétendre : on l'a bien vu quand ils ont essayé de réformer l'orthographe et la syntaxe. Ce n'est pas d'une « réforme » que la syntaxe aurait besoin, mais d'une « contre-réformation », je veux dire de la suppression des règles qui ont rendu Molière incorrect et La Fontaine irrégulier; et j'espère qu'ils ne le seront pas toujours. Nous pouvons encore garder de Vaugelas sa théorie du gallicisme et croire, avec lui,

qu'une langue ne se développe utilement, et ne « s'enrichit », à vrai dire, que dans le sens de ses « directions » naturelles. Nous pouvons croire aussi, et je le crois fermement pour ma part, que, toutes les fois que l'usage « écrit » se trouve en danger de dégénérer, — comme nous l'avons vu au temps du romantisme et du naturalisme, — en un galimatias dont quelques initiés gardent seuls l'intelligence, on ne le sauvera de lui-même qu'en le ramenant au naturel de l' « usage parlé ». L'écriture, quelque sens que l'on donne au mot, ne sera toujours qu'une imitation de la parole. Mais, après tout, si j'ai voulu parler de Vaugelas et de ses *Remarques*, il s'agissait bien moins d'en tirer des leçons que d'esquisser un chapitre de l'histoire de notre langue. Le nom de Vaugelas demeure un nom considérable, et son livre un livre « essentiel ». J'en ai voulu montrer les raisons, et qu'elles étaient inséparables, tant de la définition que de la formation du style classique. C'est le fondement indestructible de sa réputation. On parle, et avec raison, de l'influence de Malherbe, et de celle de Balzac : l'influence de Vaugelas n'a pas été moins active, et, comme écrivains, ni Pascal, ni Bossuet, ni Molière, ni Racine ne seraient sans lui tout ce qu'ils sont. Et, pour ce seul motif, quand on ne lirait plus ses *Remarques*, — et j'ai déjà dit qu'on ne les lisait guère, — il faudra toujours lui faire sa place dans l'histoire littéraire de notre XVIIe siècle, et quand je dis toujours, je veux dire aussi longtemps que le XVIIe siècle lui-même continuera d'être le centre de notre histoire littéraire.

1er décembre 1901.

JEAN DE LA FONTAINE

I

Il naquit le 7 ou le 8 juillet 1621 à Château-Thierry, où son père exerçait les fonctions de « maître particulier des eaux et forêts ». On ne sait trop comment ni d'où lui vint l'idée, quand il eut tant bien que mal terminé ses premières études, d'entrer à l'Oratoire, et jamais homme ne se trompa sans doute plus étrangement sur la nature de sa vocation. Mais ce qui est bien plus étrange encore, c'est qu'il ne semble pas qu'il ait reconnu lui-même son erreur, et il fallut qu'on le priât de « se retirer » de la docte congrégation : il n'avait pas tout à fait vingt-trois ans. Il fit alors son droit, comme Boileau, comme Molière, puis il revint se fixer à Château-Thierry, où son père, qui songeait à lui assurer la succession de sa charge de « maître des eaux et forêts », commença par le marier, en 1647, avec une jeune fille de quinze ans, Marie, fille de Guillaume Héricart, « conseiller du Roi, lieutenant civil et criminel à la Ferté-Milon ». C'était une

autre erreur; et, pas plus que pour les devoirs de la vie religieuse, Jean n'était fait pour les obligations de la vie conjugale. Aussi l'accord ne dura-t-il guère entre les deux époux. La naissance même d'un fils, en 1653, ne changea rien à l'humeur romanesque et désordonnée de Mlle de la Fontaine, — la femme du monde qui paraît avoir été le moins faite pour fixer un mari volage, — non plus qu'à l'insouciance naturelle du père, qui ne devait jamais s'occuper du « marmot »; et à la suite d'une séparation de biens, quittant sa femme et Château-Thierry, il vint tenter à Paris la fortune littéraire. C'est du moins ce qui semble résulter de la publication de son premier ouvrage : une traduction, ou, comme nous dirions de nos jours, une « adaptation » de l'*Eunuque* de Térence, qui fut représentée deux ou trois fois peut-être, et qui parut en 1654. Les curieux de détails plus abondants ou plus précis sur la première jeunesse, et sur le ménage de La Fontaine, en trouveront plus qu'on n'en voudrait dans l'ouvrage classique de Walckenaer : *Histoire de la vie et des ouvrages de Jean de La Fontaine*, et dans l'excellente *Notice* que M. Paul Mesnard a écrite plus récemment pour le *La Fontaine* de la collection des *Grands Écrivains de la France*.

Il serait plus intéressant de s'enquérir comment s'éveilla son génie de poète, si les recherches de ce genre n'étaient pas toujours un peu arbitraires, et, même quand elles semblent avoir abouti, toujours assez vaines. Grand amateur de romans, — c'est lui qui nous l'apprend dans une jolie ballade, — nous savons que Jean de La Fontaine a lu et relu d'Urfé, Gomberville et La Calprenède : *l'Astrée*, *Polexandre* et *Cléo-*

pâtre; le Grand Cyrus et *la Clélie* aussi, de Madeleine de Scudéri; mais quoi! Boileau les a lus comme lui! On conte encore qu'ayant entendu réciter par hasard les stances de Malherbe sur *la Mort de Henri le Grand*, l'émulation de faire à son tour des vers l'aurait brusquement éclairé sur sa vraie vocation, mais ce n'est là qu'une légende; et, n'eût-il jamais entendu réciter de Malherbe, on peut croire qu'il fût néanmoins devenu La Fontaine. Bornons-nous donc à dire que, comme tout le monde, il subit l'influence des idées ou des goûts littéraires de son temps, et la preuve en est dans ses premiers essais, qui tiennent moins de Malherbe ou d'aucun romancier que de Voiture et de son école. « Je vous présente, écrivait-il déjà dans l'*Avertissement* de son *Eunuque*, une des plus belles productions de cette Vénus africaine, dont tous les gens d'esprit sont amoureux. » En fait, l'auteur futur des *Contes* et des *Fables* a commencé par être « précieux », comme tout le monde l'était encore aux environs de 1655, avant que Pascal et Molière eussent paru; et telle *Ode anacréontique à Mme la surintendante* (1658) « sur ce qu'elle était accouchée avant terme, en carrosse, en revenant de Toulouse », est précisément du genre de ces petites pièces que Voiture excellait à trousser : *Sur Mlle de Bourbon, qui avait pris médecine*, ou *A la louange du soulier d'une dame*. Il est « précieux » dans son *Adonis*, où l'on dirait qu'il a voulu, pour obéir au goût du jour, s'exercer dans le poème « héroïque » (1658), et rien n'est plus intéressant que d'en comparer la préciosité plutôt froide et la couleur conventionnelle, avec le coloris si chaud et la préciosité voluptueuse de l'*Adonis*

de Shakespeare [1]. Il est « précieux » dans le *Songe de Vaux* (1660), où d'ailleurs, si l'on a relevé quelques vers exquis, cela prouve uniquement que la préciosité, quoi qu'on en ait pu dire, n'est pas toujours méprisable. Tels sont ces vers, souvent cités, où il a peint la Nuit,

> Par de calmes vapeurs mollement soutenue,
> La tête sur son bras, et son bras sur la nue,
> Laissant tomber des fleurs...

L'Albane ou les Carrache ont-ils rien fait de plus gracieux? Et n'ayant rien enfin du tempérament d'un lutteur, ni même d'un véritable satirique, il demeurera « précieux » aussi longtemps que la mode y sera, c'est-à dire jusqu'à ce que les *Précieuses ridicules* de Molière et les *Satires* de Boileau soient venues substituer au goût du joli, de l'élégant, et du rare, le goût du vrai, du simple, et du grand.

Toutes les pièces que nous venons de rappeler, et quelques autres encore, — parmi lesquelles nous citerons ses premières *Épîtres*, II, III et IV, qui tiennent du genre de Marot, avec autant d'esprit et infiniment plus de charme, — ont été composées pour le surintendant Fouquet, dont La Fontaine était devenu, en 1657, l'un des poètes à gages. C'est ici, comme on le sait, et comme il faut bien pourtant qu'on le rappelle, un des côtés les plus déplaisants de son personnage. Sans aucune ambition de pouvoir ni d'argent, ce qui sans doute est louable, La Fontaine a toujours vécu aux dépens de quelqu'un, ce qui l'est

1. C'est dans l'*Adonis* que se trouve le vers devenu proverbial :

Et la grâce, plus belle encor que la beauté,

moins; et on le verra, dans ses dernières années, se laisser entretenir par une jeune maîtresse. Aucun de nos grands écrivains n'a manqué plus complètement de sens moral, à cet égard, de délicatesse ou de dignité. Et assurément ce sont là de grands mots, qu'on ne saurait employer sans un peu de ridicule! Mais il s'agit de l'auteur des *Fables*, qui est aussi celui des *Contes*, et par conséquent la connaissance de certains détails de sa vie n'est pas indifférente au jugement qu'il faut porter de sa morale. Du moins, en acceptant ou en sollicitant les bienfaits de Fouquet, doit-on dire de La Fontaine qu'il ne fit qu'imiter les hommes de lettres ses contemporains. Ils étaient tous, ou presque tous, de la clientèle ou de la domesticité de quelque grand seigneur, à moins que ce ne fût de quelque traitant. Et ce qui achève peut-être de l'excuser, c'est la reconnaissance qu'il garda toujours à son protecteur tombé dans la disgrâce. L'*Élégie aux nymphes de Vaux* (1661) en est l'éloquent témoignage, et, puisqu'il arrive quelquefois qu'une bonne action ne nuise pas à son auteur, on est bien aise que cette *Élégie* soit un des bons ouvrages de La Fontaine.

On ne connaît que trop les jeux de la Fortune,
Ses trompeuses faveurs, ses appas inconstants,
Mais on ne les connaît que quand il n'est plus temps,
Lorsque sur cette mer on vogue à pleines voiles,
Il est bien malaisé de régler ses désirs,
Le plus sage s'endort sur la foi des zéphyrs...

C'est le vrai La Fontaine qui se dégage ici de lui-même. Et pourquoi ne dirions-nous pas qu'en le touchant indirectement, la disgrâce de Fouquet l'obligea peut-être de réfléchir sur quelques vérités

d'expérience qu'il n'avait guère accoutumé de méditer? Le malheur des autres peut aussi nous servir d'école. Il convient d'ajouter que, trois ou quatre mois auparavant, la représentation des *Fâcheux* de Molière, sur le théâtre de Vaux (17 août 1661), lui avait ouvert les yeux d'une autre manière encore, en lui enseignant le prix du naturel, — qui n'est peut-être que le sérieux dans l'observation.

> Plaute n'est plus qu'un plat bouffon,
> Et jamais il ne fit si bon
> Se trouver à la Comédie,
> Car ne pensez pas qu'on y rie
> De maint trait jadis admiré,
> Et bon IN ILLO TEMPORE.
> Nous avons changé de méthode,
> Jodelet n'est plus à la mode,
> *Et maintenant, il ne faut pas*
> *Quitter la nature d'un pas.*

Si connus que soient ces vers d'une lettre de La Fontaine à son ami Maucroix, nous ne pouvions ici nous dispenser de les rappeler. Ils sont, en effet, caractéristiques d'une révolution qui s'opérait alors, dans tous les genres à la fois, contre l'idée même que la précédente génération s'était formée de l'art, et l'imitation de la nature en redevenait le premier principe, ce qu'elle n'est, pour le dire en passant, ni toujours ni nécessairement. Il y a des arts qui ne sont pas « d'imitation », et on connaît des écoles entières, et de grandes écoles, qui n'ont observé la nature que pour la modifier. Ces petits vers marquent, de plus, avec précision, l'époque des premiers rapports de La Fontaine avec Molière; — pour Racine, La Fontaine le connaissait de la Ferté-Milon, les Héricart étant même alliés des Racine; — et enfin ce sont ces vers

qui divisent pour ainsi dire en deux l'histoire des *Œuvres* de La Fontaine, tout ce qui les précède n'ayant qu'une assez mince valeur en comparaison de ce qui les a suivis. Il avait quarante et un ans, et il n'avait écrit ni le premier de ses *Contes* ni la première de ses *Fables*.

Ce furent les *Contes* qui parurent d'abord, dont trois recueils, contenant ensemble vingt-quatre contes et quelques-uns des plus agréables, se succédèrent en 1665, 1666 et 1667. Une circonstance particulière attira sur eux l'attention publique. Un M. de Bouillon, — qui avait fait partie, comme La Fontaine lui-même, de la maison de la duchesse d'Orléans, douairière, veuve de Gaston, — avait donné, l'année précédente, une imitation en vers du *Joconde* de l'Arioste. Lorsque La Fontaine, à son tour, fit paraître la sienne, une discussion s'engagea sur le point de savoir à laquelle des deux on devait donner la préférence, et peu s'en fallut que l'on ne vît renaître les temps de la grande querelle des *Jobelins* et des *Uranistes*. Mais les dames y prirent moins de part, sans doute. La dispute se termina par un jugement de Boileau, tout jeune et encore à peu près inconnu, qui n'hésita pas plus, avec sa sûreté de goût, à se ranger du côté de La Fontaine qu'il n'avait hésité, deux ou trois ans plus tôt, à se ranger du côté de Molière; et ce fut l'origine de leur liaison commune. Mais, indépendamment de cette circonstance, *Joconde* lui-même, *Richard Minutolo*, *l'Oraison de saint Julien*, *la Fiancée du roi de Garbe*, — l'un des chefs-d'œuvre de l'art de conter qu'il y ait dans aucune langue, — avaient de quoi plaire assez aux

lecteurs de 1665. Ni Boileau ne se piquait alors de jansénisme, ni Racine, qui criblait de ses épigrammes ses anciens maîtres de Port-Royal; et Molière sans doute encore moins. Louis XIV passait de La Vallière à Montespan et faisait jouer *Tartuffe*. S'il eût lu ces premiers *Contes* et qu'il s'en fût montré choqué, on lui eût fait aisément entendre qu'ils n'avaient rien de plus « immoral », ou de plus dangereux que l'*Heptaméron* de la reine de Navarre, et, d'ailleurs, en le lui faisant entendre, on l'eût trompé. Le sujet des *Contes* de La Fontaine est généralement « indécent »; et sa manière, qui n'a rien d'ordurier, si l'on veut, ni d'obscène, est proprement ce que l'on appelle « graveleuse ». Ce que Boccace ou Marguerite se sont contentés d'indiquer en passant, — voyez le conte du *Faucon*, par exemple, — La Fontaine, lui, s'y attarde, y insiste, et sa grande malice est de tourner autour de la chose ou du mot sans jamais les écrire.

Aussi les *Contes*, quoi qu'on en ait pu dire, sont-ils un mauvais livre, un livre à garder sous clef dans les bibliothèques lorsque l'on est, pour quelque raison, obligé de les posséder; et si peut-être en cela même on dit qu'ils sont vraiment gaulois, ce sera donc tant pis pour l'esprit gaulois! Mais on aura dit vrai, et on aura du même coup rappelé la dernière et principale raison de leur succès. A une époque où, de même qu'aujourd'hui nos dilettantes sont lassés d'entendre louer les « littératures du Nord », ainsi les lecteurs étaient fatigués de tant d'imitations de l'espagnol ou de l'italien, beaucoup d'entre eux virent dans les *Contes* ce que nous appellerions « un retour à la tradition nationale ». Ils y reconnurent la veine de

Rabelais traitée dans le goût de Marot — *Maître François* et *Maître Clément*; — les sujets ordinaires de nos anciens fabliaux; l'accent de nos vieux trouvères; et en y applaudissant, il leur sembla qu'ils s'applaudissaient de s'être retrouvés eux-mêmes. Qu'on se rappelle à ce propos la violente invective de Boileau, non pas dans son *Art poétique*, mais dans sa première *Satire* :

> Qui pourrait aujourd'hui, sans un juste mépris,
> Voir l'Italie en France et Rome dans Paris...
> . . . . . .
> Voir le Tibre, à grands flots, se mêler dans la Seine
> Et traîner dans Paris ses momes, ses farceurs,
> Sa langue, ses poisons, ses crimes et ses mœurs!

Notre littérature aspirait à se nationaliser. La Fontaine profita certainement de cette réaction du goût gaulois ou français contre l'influence italienne. Et c'est ainsi qu'à leur façon, qui n'est pas d'ailleurs la plus chaste, ni la meilleure, *la Fiancée du roi de Garbe* ou *Joconde* sont bien du même temps que les *Satires* ou l'*École des femmes*; non seulement du même temps, mais de la même inspiration; et qu'ils trahissent, comme on le va voir, chacun en son genre, une même conception ou une même idée de l'art et de la vie.

Furent-ils écrits, comme on l'a prétendu, sur le désir ou l'invitation de la jeune duchesse de Bouillon, Marie-Anne Mancini, nièce de Mazarin? Elle était très jeune encore, et quelle que fût sa rare précocité, nous n'osons croire qu'à seize ans elle se montrât déjà curieuse de distractions si libertines. Ce que nous savons seulement, c'est que, pendant un séjour qu'elle fit à Château-Thierry, — pour y prendre possession

du duché que le duc son mari venait de recevoir en échange du duché de Bouillon, — elle y connut La Fontaine, dont elle devait demeurer longtemps la protectrice. C'est par elle aussi, selon toute probabilité, qu'il connut Hortense, duchesse de Mazarin, et qu'il entra, de loin, à travers la Manche, en relations avec Saint-Evremond. Les « Mazarines », comme on les appelait, aimaient les gens de lettres, et La Fontaine n'était pas homme à s'effaroucher de la liberté de leurs mœurs. Femmes de goût d'ailleurs, il serait beau pour elles de lui avoir inspiré la première idée de ses *Fables.* Les six premiers livres des *Fables* parurent en effet en 1668, et, pour l'honneur du goût français, ils ne furent pas moins favorablement accueillis que les *Contes*, dont on peut dire qu'ils ont tous les mérites et aucun des défauts. Mais ils avaient d'autres qualités encore, qui leur sont propres, et assez caractérisées pour que, sans attendre davantage, nous nous y arrêtions et qu'à ce propos nous tâchions de définir le génie du poète. Si nous ne saurions avoir la prétention d'apprendre à personne qu'il n'y en a guère de plus original dans l'histoire entière de notre littérature, nous pouvons cependant essayer d'en reconnaître les traits essentiels. Et s'il semble d'abord qu'il fasse exception au XVIIe siècle, qu'il y soit comme en dehors, et pour ainsi parler, comme en marge des grands courants de son temps, nous pouvons essayer de montrer que ce n'est là qu'une apparence.

II

En premier lieu, son œuvre est d'un *artiste*; — et il est vrai que ce premier trait le distingue assez profondément de Corneille et de Molière, qui font toujours passer quelque préoccupation philosophique ou morale avant le souci de l'art pur, qui ont des *intentions*, qui soutiennent des *thèses*, qui songent d'abord à la glorification de la volonté, comme dans *Rodogune*, ou à la justification de la nature, comme dans l'*École des femmes*; mais il ne distingue essentiellement La Fontaine ni de Boileau ni surtout de Racine. Je ne vois pas au moins d'intention dans le *Lutrin*, si ce n'est celle d'égayer le grave Lamoignon [1], et je n'en trouve d'autre dans *Bajazet* que celle de faire une belle tragédie. Point de thèse, non plus, dans *Andromaque* ou dans le *Repas Ridicule*, « Si les accidents du monde, — a dit quelque part un de nos contemporains, — vous apparaissent, dès qu'ils sont perçus, comme transposés pour l'emploi d'une illusion à décrire, tellement que toutes les choses, y compris votre existence, ne vous semblent pas avoir d'autre utilité », c'est ce qu'on appelle être *artiste*; et c'est bien le cas de La Fontaine; mais ç'a été aussi, — dans leur jeunesse au moins, — le cas de Racine et

1. On pourrait dire, à la vérité, qu'il y en a une autre, qui est d'opposer la vraie manière de traiter le comique à la manière « en grotesque » des Scarron ou des Saint-Amant, mais c'est encore une intention littéraire, ou une intention d'art, dont on conviendra qu'elle n'a rien de commun avec la pretention de moraliser ou d'instruire.

celui de Boileau. Pour eux, comme pour La Fontaine, la vie n'a d'abord été qu'un spectacle, à l'infinie diversité duquel ils ont pris le même genre d'intérêt qu'un peintre à la combinaison perpétuellement changeante des couleurs et des lignes. Seulement, et tandis qu'à mesure qu'ils avançaient en âge, ils réfléchissaient, et se donnaient à eux-mêmes un autre objet que de se complaire en leur virtuosité, l'auteur des *Fables*, lui, ne changeait pas, et, au contraire, prenant son parti, « de s'en aller comme il était venu », l'art s'emparait de lui, l'occupait, l'absorbait, et le retenait tout entier.

C'est sans doute par là qu'il convient d'expliquer son insouciance légendaire, son égoïsme, — qu'on n'aurait pas le courage de lui reprocher s'il n'avait nui qu'à lui, — l'irrégularité fâcheuse et le manque de dignité de son existence. La Fontaine suit en tout et toujours son caprice, et son caprice est d'un épicurien, mais en même temps d'un *artiste*. Ni mari, ni père, ni citoyen, ni fonctionnaire, ni magistrat, ni médecin, ni quoi que ce soit, enfin, d'étiqueté ou de classé, sa profession est de « porter des fables » — selon le mot si souvent cité de Mme Cornuel, — comme un « pommier porte des pommes ». Jamais homme ne songea moins à faire son chemin dans le monde ni se montra plus indifférent aux ambitions ordinaires de ses semblables. Il ne se mêle à la société qu'autant qu'il le faut pour en jouir, mais en en jouissant il l'observe, et comme il l'observe du dehors, elle n'est à vrai dire pour lui que la matière de son art. C'est ce qui explique également le caractère de sa satire, ou, pour mieux parler, c'est ce qui explique la méprise de

ceux qui veulent voir autre chose en lui que le peintre involontaire des mœurs de son temps. Car, aucune intention chez lui « de corriger les mœurs », ou de réformer le monde; aucun propos ni de prêcher, ni même, je le dirai, de plaider seulement. Les hommes sont grossiers et les femmes ont d'autres défauts; les grands sont tyranniques et les petits sont plats; les misérables sont timides et les riches sont impertinents; les courtisans sont vils et les rois sont cruels :

> Mais son esprit au fond n'est pas plus offensé
> De voir un homme fourbe, injuste, intéressé
> Que de voir des vautours affamés de carnage,
> Des singes malfaisans et des loups pleins de rage...

C'est qu'il les observe, il ne les juge pas : il les peint tels qu'ils sont ou tels qu'il croit les voir, il ne s'en moque point. Ou plutôt, il s'en moque si peu qu'il serait fâché qu'on les lui changeât, et moins « affamés de carnage » ou moins « malfaisants », singes et loups, renards et lions, serpents et ours, il les trouverait moins intéressants, comme étant moins caractérisés. Point de vue d'artiste encore, qui ne se soucie pas des choses ni des êtres en eux-mêmes, mais uniquement du rapport qu'ils peuvent avoir avec son art, du « profit qu'il en peut tirer pour sa consommation personnelle », — c'est un mot de Flaubert, — de l'intérêt ou de la nouveauté de la peinture qu'on en peut faire. N'est-ce pas aussi ce qui explique le libertinage de ses *Contes* et la facilité de sa morale courante? Les choses sont ce qu'elles sont, et même ce qu'elles doivent être. Indignons-nous, ne nous indignons pas, ni notre indignation, ni notre approbation

n'en changent la nature. Qui sait d'ailleurs, à ce qu'elles fussent autres, ce que nous gagnerions? Mais, si je voulais insister sur ce point, il y aurait trop à dire; et je me bornerai à faire observer que, la morale ayant voulu que la matière habituelle de ses *Contes* ne fût pas tout à fait une matière « comme une autre », la grande immoralité de La Fontaine est de l'avoir traitée « comme une autre ».

Je ne rappelle aussi qu'en passant, — et en renvoyant pour le détail aux innombrables commentateurs de ses *Fables*, — quel artiste il a été dans le choix de ses rythmes et de ses mots. « Faites-vous envoyer les *Fables* de La Fontaine, écrit à Bussy Mme de Sévigné, elles sont divines. *On croit d'abord en distinguer quelques-unes, et à force de les relire on les trouve toutes bonnes.* C'est une manière de narrer et un style à quoi l'on ne s'accoutume point. » Mais c'est surtout une manière de peindre qui, pour différer de celle de ses contemporains, ne procède pas moins des mêmes principes, chez La Fontaine, que chez Racine et que chez Boileau. Laissons Boileau, qui, dans son *Lutrin* même, est trop au-dessous de La Fontaine. Mais Racine n'a pas été moins artiste en ce sens, je veux dire à la fois moins scrupuleux ni moins heureux. Si La Fontaine a connu « le pouvoir d'un mot mis en sa place », et s'il a fait, lui aussi, consister le chef-d'œuvre de l'art « à faire quelque chose de rien », il n'y a ni plus ni moins réussi que Racine, et, pour y réussir, il ne s'est donné ni plus ni moins de peine. Ils n'ont pas attaché moins de prix l'un que l'autre à la perfection de la forme. La différence entre eux n'est peut-être, à cet égard, que la différence des

genres dans lesquels ils se sont exercés, à moins encore que ce ne soit une différence d'éducation première. Mais, de même qu'ils étaient tous les deux de la même province, ils sont bien tous les deux aussi de la même école littéraire; — et c'est ce que j'exprimerai d'un mot en disant que, comme l'œuvre de Racine, et autant que d'un *artiste*, l'œuvre de La Fontaine est en second lieu d'un *naturaliste*.

Remarquons tout de suite que, s'il se sépare en ce point de Racine et de Boileau, *naturalistes* en art, — eux aussi, mais jansénistes en morale, il se rapproche de Molière, dont la philosophie, comme la sienne, — et si le mot n'est pas un peu pédantesque pour eux, — est une philosophie de la nature. C'est également la philosophie de Montaigne ou de Rabelais, et le contraire de celle de Pascal ou de Bossuet. Avec Rabelais et avec Molière, La Fontaine a toujours pensé que « gens libères, biens nés, bien instruits, conversants en compagnies honnêtes, ont par nature un instinct et aiguillon qui les pousse à faits vertueux et les retire de vice » ; et nous pouvons bien dire ici que, si la valeur d'une morale se prouve par la manière dont on vit, il n'y en a guère de plus égoïste, ou de plus antisociale, que celle dont cette croyance est en quelque sorte le premier fondement. On le montrerait aisément si c'en était le lieu. Mais quand nous disons que l'œuvre de La Fontaine est d'un *naturaliste*, c'est autre chose que nous voulons dire; nous ne parlons pas de sa morale en ce chapitre, mais de son art; et il n'est question que de l'écrivain.

Naturaliste, il l'est donc d'abord en ce sens que, *nul en son temps n'a plus fidèlement que lui reproduit ou*

reflété la nature ; et c'est ce qui le distingue, non seulement de Racine ou de Boileau, mais de l'auteur même de *l'École des femmes* et du *Malade imaginaire*. Quelle que soit en effet la tendance des autres vers le naturalisme, — ou, pour parler peut-être plus clairement, — vers l'imitation de la nature, ils sont gênés dans la liberté de leur observation par les préjugés de leur éducation ; par leur désir de plaire au public ou de faire leur cour au roi ; par les exigences mêmes de leur genre. Il y a des « réalités » dont Molière n'oserait placer la représentation trop fidèle sous les yeux des spectateurs, et qu'aussi bien la pudeur collective des foules n'admettrait pas qu'il lui imposât. Pour l'auteur d'*Andromaque* et de *Phèdre*, quelque hardiesse dont il ait fait preuve dans la peinture de la passion, ce sont les lois essentielles, c'est la définition même de la tragédie qui l'empêchent de franchir la limite où l'expression du sentiment se changerait, comme dans le mélodrame, en une notation de la sensation. Et il n'est pas jusqu'à Boileau qui ne soit « contraint » dans la satire, par l'obligation où il est d'opposer les leçons de la morale à la pratique des vices qu'il dénonce. La Fontaine est plus libre, beaucoup plus libre, et la fidélité de ses peintures en devient aussitôt plus grande. Non seulement les sujets de ses *Contes*, — infiniment moins réels d'ailleurs et bien plus *imaginés* que les sujets de ses *Fables*, — mais les sujets de ses *Fables* aussi l'autorisent presque à tout peindre ou du moins à tout indiquer. Une grenouille ou une fourmi, qu'à peine Molière ou Boileau se permettraient-ils de nommer, sont tout aussi dignes pour lui de sa curiosité que les hommes

eux-mêmes. Il faut bien qu'on le lui passe, puisque c'est la condition même de la *Fable*; et, aussitôt, cette autre conséquence en résulte : *qu'il y a donc dans son œuvre une plus grande part de nature enclose, décrite, et rendue que dans celle de ses émules.*—

L'homme d'abord s'y retrouve tout entier, non seulement l'homme vrai, — celui dont Racine et Molière n'ont représenté que les passions ou les vices, — mais l'homme réel : paysan, bourgeois, gentilhomme, le laboureur, la laitière, le meunier, le médecin, le juge, le prêtre, le banquier, — que sais-je encore? — l'homme extérieur, que le costume de sa profession ou les déformations de son métier caractérisent, et non plus celui dont le théâtre, ou le roman même, ont dû commencer par altérer ou par supprimer quelques traits pour en faire d'autant ressortir les autres. A côté de l'homme, les animaux tiennent leur personnage — carnassiers, ruminants, oiseaux, serpents, poissons — toute une « ménagerie » dont on méconnaîtrait étrangement la pittoresque diversité si l'on n'y voulait voir, comme dans les animaux du *Roman de Renart*, que des abstractions, des types allégoriques, et, pour ainsi parler, les « masques » de nos défauts ou de nos ridicules. Le fabuliste a-t-il d'ailleurs décrit fidèlement les mœurs des espèces, et ses lapins sont-ils de vrais lapins? C'est ce que l'on a cru devoir aigrement contester; et on a sans peine établi qu'en effet Daubenton ou Cuvier furent des descripteurs plus exacts. Mais il n'en est pas moins vrai que, pour ce que chacun de nous en peut voir, il a observé les animaux qu'il met en scène; et l'intérêt de ses observations a passé dans ses vers; et ce qui est encore plus vrai,

c'est qu'en faisant entrer toute cette « ménagerie » dans ses *Fables*, elles sont vraiment devenues, sinon notre « épopée nationale » du moins la véritable et la seule « épopée animale ». On sait encore qu'avec les animaux, c'est la nature extérieure aussi, ce sont les astres et c'est le brin d'herbe, ce sont les eaux, ce sont les arbres, qu'il a fait entrer dans son œuvre, c'est le paysage, en un mot, qu'il a introduit dans la littérature de son temps. Et s'il y manque après cela quelque chose, — la passion, par exemple, en dépit des *Deux Pigeons*, et l'éloquence, en dépit du *Paysan du Danube*, — toujours est-il que son œuvre demeure la plus diverse que nous ait léguée le XVIIe siècle.

C'est ce qu'on peut exprimer d'une autre manière encore, en disant que : *pour représenter selon son ampleur cette nature plus diverse, il a dû donner à son vocabulaire une ampleur correspondante*, et c'est ce qui achève de caractériser le *naturalisme* de son œuvre. Ne reculant pas devant la familiarité des spectacles, il ne recule pas non plus devant les moyens de la rendre, et la richesse de son vocabulaire n'en est égalée que par la diversité. Il prend ses mots partout, et la distinction du style « noble » et du style « familier » lui est inconnue. Selon le besoin ou l'occasion, il passe de l'un à l'autre avec la même aisance et il remplit tout l'entre-deux. Il a d'ailleurs la phrase aussi libre en son tour, et, — il le faut quelquefois, — aussi « incorrecte » que l'exige le désir d'être immédiatement compris ou entendu de tout le monde. Sa langue est celle que l'on parle à Paris comme à Versailles, et sa syntaxe n'a qu'une règle, ou un principe, qui est de conformer le mouvement du style au mou-

vement de la pensée. Et à la vérité, ce principe est bien aussi celui de Molière, de Racine et de Boileau, mais comme La Fontaine a peint plus de choses, l'application d'un même principe aboutit dans son œuvre à des effets plus variés. C'est en ce sens encore qu'il est *naturaliste*, non seulement *naturel*, et de tous nos grands écrivains c'est pourquoi, comme on l'a dit, il est le plus populaire.

C'est qu'en effet, comme la nature, étant très simple en apparence, il est très profond, et, quoi qu'on en ait dit, les enfants le comprennent et le goûtent, mais la philosophie trouve son compte aussi dans ses vers. Dirai-je qu'on reconnaît à ce signe les vrais et grands *naturalistes?* Mais si je voulais en donner les raisons, il y faudrait trop de temps et de place. Contentons-nous donc de faire observer qu'ayant la ressemblance d'un « portrait », son œuvre en a l'intérêt, qui est d'équivaloir à l'original et au besoin de le suppléer. Nous en connaissons même qui sont plus « vrais » que leurs originaux. C'est ce qui explique en passant que tant de *naturalistes* soient eux-mêmes inférieurs à leur œuvre. Ils n'ont pas su ce qu'ils y mettaient, et, au fait, beaucoup d'entre eux n'y ont mis que leur habileté de main! Mais cette habileté de main était extraordinaire, et rien qu'en peignant la *nature*, ils en ont, comme sans le savoir, exprimé toute la profondeur. Hâtons-nous ici de dire cependant que si la remarque est vraie de La Fontaine et qu'ainsi nous puissions lui prêter bien des intentions qu'il n'a pas eues, mais qui n'en sont pas moins dans son œuvre, c'est qu'un dernier trait s'ajoute en lui aux deux autres, et qu'autant qu'*artiste* et que *naturaliste*, il a été *poète*.

De dire qu'il l'est par le don de l'expression pittoresque ou plastique, — *ut pictura poesis*, — ce n'en serait rien dire que l'on ne sache; et d'ailleurs ni Racine, je pense, ni Boileau même n'ont manqué de ce don. N'est-ce pas ce que l'on oublie encore quand on met La Fontaine comme à part, et pour ainsi parler, en dehors du chœur des écrivains de son temps? Racine est plein de ces vers « qui peignent ». Mais ils ne peignent pas les mêmes choses. Comme l'auteur des *Fables*, l'auteur d'*Andromaque* ou de *Phèdre* excelle à ces évocations qui sont le triomphe de la magie du poète; mais, pour y réussir, il semble qu'il ait besoin de l'éloignement de la distance ou du temps. La Fontaine, au contraire, n'a besoin que des événements de la vie journalière, et c'est encore, si l'on veut, un trait de son naturalisme, mais c'est déjà quelque chose de plus, puisqu'il nous montre dans la nature ce que sans lui nous n'y aurions pas vu. Il s'y ajoute, selon l'expression célèbre; et en s'y ajoutant, il l'éclaire d'une lumière nouvelle. Ou plutôt encore, s'il y a, comme je le croirais, jusque dans nos occupations les plus familières, une poésie secrète ou intime, que nous n'y saurions pas découvrir nous-mêmes, mais qu'il suffit qu'on nous montre pour que nous la reconnaissions, c'est cette poésie que La Fontaine en a su tirer.

Il est poète encore d'une autre manière, — plus voisine de nous, mais non pas nouvelle en notre langue, ni seulement unique en son siècle, — s'il intervient volontiers de sa personne dans son œuvre, et si, ce que nous savons de ses erreurs mêmes, comme de celles de Villon autrefois, ou de Musset de

nos jours, c'est à lui que nous le devons. Je dirais à cet égard que, seul de son temps, il s'est publiquement « confessé », si je ne songeais fort à propos que son temps est le temps aussi de la littérature des *Mémoires*. Il est vrai que dans les *Mémoires* on y confesse les autres plus volontiers que soi-même. Mais nous connaissons les goûts de La Fontaine, nous savons ce qu'il aime et ce qu'il n'aime pas; sans fausse honte et sans affectation, c'est lui qui nous fait les honneurs de lui-même; il nous a dit ses maladies; et son mobilier même a trouvé place dans ses vers.

Un clavecin chez moi! Ce meuble vous étonne,
Que direz-vous si je vous donne
Une Chloris de qui la voix
Y joindra ses sons quelquefois!

Ainsi s'écrie-t-il quelque part, et déjà c'est l'accent de Musset! Dans ses *Contes*, dans ses *Fables*, il se commente lui-même; il laisse ou il a l'air de laisser échapper des aveux; il explique ses personnages, et et en prend occasion de faire sur soi des retours; il s'admoneste, il se gourmande, il s'accuse, il se repent; ou bien encore il s'analyse, il se décrit :

Volupté, volupté, qui fus jadis maîtresse
Du plus bel esprit de la Grèce,
Ne me dédaigne pas, viens-t'en loger chez moi,
Tu n'y seras pas sans emploi.
J'aime le jeu, l'amour, les livres, la musique,
La ville et la campagne, enfin tout; il n'est rien
Qui ne me soit souverain bien,
Jusqu'au sombre plaisir d'un cœur mélancolique!

Le ton, ici, s'élève jusqu'au lyrisme; et puisque de nos jours ce mot de lyrisme est devenu synonyme de poésie même, c'est assez dire ce que nous aimons dans

La Fontaine, et qu'en effet, nous ne retrouvons, à ce coup, ni chez Boileau, ni chez Molière, ni chez Racine.

On n'y retrouve pas non plus, sauf cependant dans *Amphitryon* ou dans les chœurs d'*Esther* et d'*Athalie*, ce vers libre dont les sinuosités,

> Les retours sur ses pas, les malices, les tours,
> Et le change et cent stratagèmes,

reproduisent ou imitent si bien le mouvement de la pensée qu'il semble qu'on la saisisse à sa naissance même :

> Amans, heureux amans, voulez-vous voyager?
> Que ce soit aux rives prochaines,
> Soyez-vous l'un à l'autre un monde toujours beau,
> Toujours divers, toujours nouveau,
> Tenez-vous lieu de tout, comptez pour rien le reste.

Et c'est encore du lyrisme, si, cette liberté du rythme éloignant de nous toute idée d'artifice ou d'apprêt, le poète y laisse donc passer ce qu'il y a de plus intime et de plus personnel en lui. Quelque poétique qu'il soit, l'alexandrin de Racine semble toujours tendre vers la prose oratoire, comme vers sa limite naturelle, mais au contraire, le vers libre de La Fontaine garde toujours, jusque dans l'expression des plus humbles détails de la vie, on ne sait quoi d'ailé.

Nous n'en finirions pas si nous voulions tout dire. Il n'y a pas dans notre langue de vers plus harmonieux que ces « vers inégaux »; il n'y en a pas dont les accords éveillent plus de résonances; il n'y en a pas de plus suggestifs. Sans doute, on peut citer quelques vers de Racine :

> Ariane, ma sœur, de quel amour blessée,
> Vous mourûtes aux bords où vous fûtes laissée;

ou le vers célèbre de *Bérénice* :

Dans l'Orient désert quel devint mon ennui!

Mais il ne font pas rêver, comme ceux de La Fontaine, et à peine ont-ils donné l'essor à l'imagination, qu'ils le répriment et qu'ils le bornent. Ceux de La Fontaine propagent en nous comme une ondulation de sensations infinies. Un vers comme celui-ci :

Sur les humides bords des royaumes du vent

ou comme cet autre :

Quand les tièdes zéphyrs ont l'herbe rajeunie,

n'évoquent pas seulement pour nos yeux tout un paysage : ils servent d'origine ou de prétexte à une succession d'états d'âme, mélancolie d'automne ou gaieté printanière, tristesse vague ou joie sans cause; — et n'est-ce pas le grand charme de la poésie!

III

La publication des six premiers livres des *Fables* fut suivie de près, en 1669, de celle d'*Adonis*, et de celle de *Psyché* en 1671. C'est dans la préface, ou, plus exactement, c'est dans le *Prologue* de ce dernier ouvrage que La Fontaine s'est représenté sous le nom caractéristique de Polyphile (ami de toutes choses), visitant la « ménagerie » de Versailles, en compagnie de Gélaste (Molière), d'Acanthe (Racine) et d'Ariste (Boileau). « Ce qui leur plut davantage, y lit-on, ce furent les demoiselles de Numidie et cer-

tains oiseaux pêcheurs qui ont un bec extrêmement long, avec une peau au-dessous, qui leur sert de poche. *Leur plumage est blanc, mais d'un blanc plus clair que celui des cygnes; même de près il paraît carné et tire sur la couleur de rose vers la racine.* On ne peut rien voir de plus beau. C'est une espèce de cormorans. » Voilà quelques lignes qui suffisent à prouver le scrupule ou la minutie même de La Fontaine dans l'observation, — quand le sujet l'intéressait.

Aux *Amours de Psyché* succédèrent un recueil nouveau de *Contes*, en 1671, puis, en 1673, le *Poème sur la captivité de saint Malc.* C'est une sorte de « pensum » que MM. de Port-Royal, comme on les appelait, crurent devoir imposer à l'auteur des *Cordeliers de Catalogne* et de *Mazet de Lamporecchio.* Une velléité lui était venue de se convertir, — pour plaire sans doute à son ami Boileau ! Mais elle ne dura guère, et, dès l'année suivante (1674), il publiait la quatrième partie de ses *Contes.* Il travaillait en même temps aux cinq derniers livres de ses *Fables* (VII, VIII, IX, X et XI), qui paraissaient en 1678, sous les auspices de Mme de Montespan, à qui le recueil est dédié. Un court *Avertissement* du poète précisait assez heureusement la différence qu'il avait voulu mettre entre ces cinq nouveaux livres et les six premiers. Il y avait, disait-il, « usé plus sobrement des traits familiers qu'il avait semés dans les autres avec assez d'abondance » ; en même temps qu'il avait « tâché d'y mettre toute la diversité dont il était capable » ; — et il y avait réussi. Tel fut au moins l'avis des bons juges.

Nous ne dirons rien après cela du *Poème sur le*

Quinquina, composé à la demande de la duchesse de Bouillon, et publié en 1682. C'est un pensum d'un autre genre, mais dont le poète, en dépit de toute sa souplesse, ne s'est pas tiré beaucoup plus heureusement que du *Poème de la captivité de saint Malc*, et si nous ne savions pas qu'il est de lui, nous ne le croirions jamais. Nous en faisons la remarque avec intention. Nul exemple, en effet, à moins que ce ne soit celui de la *Mélicerte* de Molière, ne saurait mieux prouver à quel point un écrivain de génie peut tomber au-dessous de lui-même, et quels dangers on court, avec de certains érudits, quand on prétend décider de l'authenticité de ses ouvrages d'après le caractère de son style.

Nulle liqueur au quina n'est contraire,
L'onde insipide et la cervoise amère
Tout s'en imbibe : il nous permet d'user
D'une boisson en tisane apprêtée
. . . . . .
Même on pourrait ne le pas infuser;
L'extrait suffit : préférez l'autre voie,
C'est la plus sûre, et Bacchus vous envoie
De pleins vaisseaux d'un jus délicieux,
Autre antidote, autre bienfait des cieux.

C'est sur ces entrefaites qu'une place étant devenue vacante à l'Académie française par la mort de Colbert (1683), La Fontaine se mit sur les rangs. Il fut élu, contre Boileau, sur le nom de qui les adversaires de La Fontaine, comme l'on dit, se comptèrent. Mais le roi, qui n'aimait ni l'auteur ni son œuvre — ou du moins ses *Contes* — refusa ou différa de donner au choix de l'Académie l'approbation qui le rendait seule définitif; il fallut attendre une autre vacance; elle ne se produisit qu'en 1684; et c'est alors seulement,

quand Boileau eut été nommé, que Louis XIV ratifia l'élection du fabuliste. « Vous pouvez recevoir incessamment La Fontaine, dit-il au directeur de l'Académie, il a promis d'être sage. » Le premier gage de sa sagesse fut le *Discours à Mme de La Sablière* (1684), qu'il lut en séance publique, le jour même de sa réception. Mais, hélas! le second fut la publication d'un dernier recueil de *Contes* : c'est celui où figurent pour la première fois *les Aveux indiscrets* et *le Fleuve Scamandre*.

Heureux encore s'il n'eût rien fait de pis! Mais depuis qu'il était passé de la protection de la duchesse d'Orléans, — la duchesse douairière, femme de Gaston, qu'il ne faut pas confondre avec Mme Henriette, — sous la protection de la duchesse de Bouillon; et, [quand la duchesse de Bouillon se fut trouvée compromise dans la mémorable affaire des poisons,] sous la protection de Mme de La Sablière, si sa manière de vivre avait jadis manqué de dignité, elle manquait maintenant de décence. N'eût-il fait que mettre la main aux comédies de Champmeslé (*Ragotin*, 1684; *le Florentin*, 1685; *la Coupe enchantée*, 1688), ce serait déjà trop pour sa gloire; et, puisque l'occasion s'en offre, nous ne saurions trop regretter que la Comédie-Française, quand elle joue par hasard cette dernière pièce, nous la donne sous le nom de La Fontaine. Mais d'autant plus libre dans ses mœurs qu'il était plus gêné dans ses affaires, et d'autant plus insouciant de l'opinion qu'il prenait plus d'années, son existence n'était plus que celle d'un parasite. Lorsque Mme de La Sablière, cruellement abandonnée par le brillant marquis de La Fare, se fut

retirée aux Incurables, La Fontaine n'en continua pas moins de faire la débauche avec La Fare et de vivre sous le toit de Mme de La Sablière. Quand Mme de La Sablière fut morte et qu'il lui fallut chercher un autre asile, il accepta sans plus de façons celui que lui offrait la belle Mme d'Hervart. Il fréquentait en même temps cette société des Vendôme, où l'on peut dire sans exagération, qu'en plein règne de Louis XIV — et de Mme de Maintenon, — l'esprit du XVIIIe siècle préludait à ses prochaines hardiesses : son excellent biographe, M. Paul Mesnard, constate, avec un peu de naïveté peut-être, que le bonhomme n'était pas le pire de la bande. Et il faisait enfin la connaissance de Mme Ulrich, la dernière de ses faiblesses, l'inspiratrice aussi de ses derniers *Contes* et les plus licencieux. Une de leurs lettres nous renseigne assez sur la nature de leur liaison. « J'accepte, Madame, lui écrivait La Fontaine, au mois d'octobre 1688, j'accepte vos perdrix, votre vin de Champagne, et vos poulardes... J'accepte aussi une chambre chez M. le marquis de Sablé, — c'était un autre des amants de la dame, — j'accepte encore... Et en un mot j'accepte tout ce qui me donne bien du plaisir... Mais j'en viens toujours à ce diable de mari, qui est pourtant un fort honnête homme... Ne nous laissons pas surprendre... Évitons cela, je vous en prie, si nous le pouvons... » Pourquoi faut-il que, d'un autre côté, les notes de police du lieutenant d'Argenson ne nous renseignent qu'avec trop de précision sur la personne de Mme Ulrich ? La dernière maîtresse de La Fontaine devait finir par échouer à l'Hôpital général.

Réussit-il à lui échapper? On sait du moins que vers la fin de l'année 1692, étant tombé dangereusement malade, sa maladie, qui fut longue, et dont il eut beaucoup de peine à se remettre, l'engagea dans de sérieuses réflexions. Le confesseur que lui envoya le curé de Saint-Roch exigea de lui la rétractation ou le désaveu du livre « infâme », de ses *Contes*, et, après un long combat, La Fontaine y consentit. Il se remit; — pour célébrer dans une lettre au chevalier de Sillery la victoire de Steinkerque (1692) et pour achever en quelque manière de régler ses affaires poétiques par la publication du dernier livre de ses *Fables*, le douzième, dont quelques morceaux avaient déjà paru, mais qu'il compléta et qu'il adjoignit aux onze autres. Avons-nous besoin de dire qu'on y sent la fatigue? Il s'occupait en même temps de dévotes paraphrases : « J'espère que nous attraperons tous deux les quatre-vingts ans — écrivait-il à son ami Maucroix — et que j'aurai le temps d'achever mes hymnes... Donne-moi ton avis sur le *Dies Iræ*, *dies illa* que je t'ai envoyé. » Mais on hésite sur la question de savoir si des *Stances sur la soumission que l'on doit à Dieu* sont de lui ou de Pavillon. Si Mme Ulrich les lui attribuait, Mathieu Marais les donne à Pavillon, et nous ne croyons pas que des vers comme ceux-ci suffisent à terminer le débat.

Crois-tu que le plaisir qu'en toute la nature
Le premier Être a répandu,
Fût un piège qu'il a tendu
Pour surprendre la Créature?
Non, non, tous les biens que tu vois
Te viennent d'une main et trop bonne et trop sage;
S'il en est un dont ses divines lois
Ne te permettent pas l'usage,

Examine-le bien, ce plaisir prétendu,
Dont l'appât tâche à te séduire,
Et tu verras, ingrat, qu'il ne t'est défendu
Que parce qu'il pourrait te nuire.

Mais il faut citer tout entière sa dernière lettre à Maucroix, dont l'accent de sincérité a quelque chose de singulièrement éloquent : « Tu te trompes, mon cher ami, s'il est bien vrai, comme M. de Soissons me l'a dit, — Fabio Brulart de Sillery, évêque de Soissons, — que tu me croies plus malade d'esprit que de corps. Il me l'a dit pour tâcher de m'inspirer du courage, mais ce n'est pas de quoi je manque. Je t'assure que le meilleur de tes amis n'a plus à compter sur quinze jours de vie. Voilà deux mois que je ne sors point, si ce n'est pour aller un peu à l'Académie, afin que cela m'amuse. Hier, comme j'en revenais, il me prit, au milieu de la rue du Chantre, une si grande faiblesse, que je crus véritablement mourir. O mon cher, mourir n'est rien, mais songes-tu que je vais comparaître devant Dieu? Tu sais comme j'ai vécu. Avant que tu reçoives ce billet, les portes de l'éternité seront peut-être ouvertes pour moi. » La lettre est datée du 10 février 1695. La Fontaine mourut deux mois plus tard, le 13 avril 1695, dans sa chambre de l'hôtel d'Hervart, rue Plâtrière, — c'est aujourd'hui la rue Jean-Jacques-Rousseau. Il était âgé de soixante-treize ans et neuf mois.

(*Grande Encyclopédie.*)

LA LANGUE DE MOLIÈRE

« Il n'a manqué à Molière que d'éviter le jargon et d'écrire purement » : ainsi s'exprimait La Bruyère, en 1689, quinze ou seize ans après la mort de Molière, et, — si l'on fait attention quelles étaient alors les fréquentations du maître d'histoire du duc de Bourbon : Malézieu, Boileau, Racine, Bossuet, Fénelon peut-être, — ce jugement si sévère ne doit pas être considéré comme le sien seulement, mais comme celui de tout un petit cercle de délicats. Quelques années plus tard, en 1697, dans l'article Poquelin de son grand *Dictionnaire*, Bayle disait, de son côté, qui était le côté de Hollande : « Il [Molière] avait une facilité incroyable à faire des vers, mais il se donnait trop de liberté d'inventer de nouveaux termes et de nouvelles expressions : il lui échappait même fort souvent des barbarismes. » Et, en 1713 enfin, dans sa *Lettre sur les Occupations de l'Académie française*, Fénelon, un Fénelon désabusé pourtant et détaché de bien des choses, mais non pas de celles de l'esprit, enchérissant sur La Bruyère et sur Bayle, disait à son tour :

« Encore une fois je le trouve grand, — c'est toujours Molière, — mais ne puis-je pas parler en toute liberté sur ses défauts? En pensant bien il parle souvent mal; il se sert des phrases les plus forcées et les moins naturelles. Térence dit en quatre mots, avec la plus élégante simplicité, ce que celui-ci ne dit qu'avec une multitude de métaphores qui approchent du galimatias. J'aime bien mieux sa prose que ses vers. Par exemple *l'Avare* est moins mal écrit que les pièces qui sont en vers... Mais en général, il me paraît, jusque dans sa prose, ne parler point assez simplement pour exprimer toutes les passions. » Ces citations peuvent suffire; et, n'ayant point d'ailleurs souvenance que personne au XVIIIe siècle ait protesté formellement contre l'opinion de Fénelon, de La Bruyère, et de Bayle [1], nous pouvons en conclure que, d'une manière générale, les contemporains et les successeurs de Molière, tout en rendant hommage à son génie, ont jugé qu'il « écrivait mal »; — ou tout au moins qu'il « n'écrivait pas bien ».

Ce n'est donc pas, comme il s'en vantait, une « hérésie littéraire », qu'Edmond Scherer a soutenue de nos jours, ni surtout lancée dans la circulation, quand, après une lecture de Molière, et plus particulièrement du *Misanthrope*, il s'avisa de dire, voilà seize ans passés, en une phrase elle-même assez étrange et d'un style douteux, que « Molière, avec des qualités de *fond* qui *dominaient* tout, était d'ailleurs aussi mauvais écrivain qu'on le puisse être ». Les Moliéristes, à cette occasion, se fâchèrent tout rouge,

1. Cf. cependant Voltaire : *Siècle de Louis XIV.*

les uns en prose et les autres en vers. On renvoya Scherer à Genève. Celui-ci, qui sans doute ne l'avait jamais vu, le traita de :

> ... Vadius au large ventre
> Gonflé de bière d'outre-Rhin.

Un autre lui apprit que, si Molière était « inégal », c'était par là qu'on devait principalement l'admirer, « l'inégalité étant la pierre de touche du génie »! Les plus polis discutèrent quelques-uns des exemples que Scherer avait produits à l'appui de son opinion. On feignit, au surplus, de croire qu'il était le premier qui eût osé parler du style de Molière avec cette irrévérence. Et, finalement, on n'oublia que d'examiner les raisons que lui-même, et avant lui Fénelon, Bayle et La Bruyère pouvaient bien avoir eues d'être de leur opinion.

C'est précisément ce que je voudrais faire.

La publication des trois volumes de M. Ch. Livet : *Lexique de la Langue de Molière comparée à celle des écrivains de son temps*, en est une bonne occasion. J'y joindrai la traduction d'un livre sur *la Syntaxe française du XVIIe siècle*, dont je ne sais, en passant, s'il nous faut nous réjouir ou nous attrister que l'auteur, M. A. Haase, soit un Allemand, et la traductrice, Mlle Obert, une Russe. Et, comme il faut bien qu'il y ait des questions de principes engagées dans le procès qu'on fait au style de Molière, nous tâcherons de les reconnaître et de les mettre en lumière. Car pourquoi ne fait-on pas du style de Racine ou de celui de La Fontaine des critiques analogues? C'est que celles que l'on fait du style de Molière sont, à vrai dire, plus que grammaticales; elles mènent à des considérations

de philologie, d'histoire, d'esthétique; il y va de ce qu'on appelle le « pouvoir du style »; et, puisque d'ailleurs aucune critique de ce genre, ou même d'un autre, n'empêchera Molière d'être tout ce qu'il est, c'est ce qu'il y a d'intéressant à montrer.

I

J'ai cité La Bruyère d'après la quatrième édition de ses *Caractères*, et, en effet, c'est la première où l'on trouve son jugement sur le style de Molière : « Il n'a manqué à Molière que d'éviter le jargon... et d'écrire purement. » Qu'était-ce donc pour La Bruyère qu' « écrire purement »? C'était sans doute, et avant tout, pour lui comme un peu pour tout le monde, écrire « correctement »; et, il faut bien l'avouer, Molière, même dans ses chefs-d'œuvre, n'a pas toujours écrit correctement. Je ne parle pas ici de prétendues incorrections qui ne sont devenues telles que depuis lui, sans que d'ailleurs on sache pourquoi, sur l'autorité de quel grammairien ou de quel commentateur. Je me rappelle que Génin, dans son *Lexique comparé de la Langue de Molière*, a noté d'incorrection ce vers de l'*École des femmes* :

> L'air dont je vous ai *vu* lui jeter cette pierre....

C'est Arnolphe qui parle à Agnès, et il faudrait donc avoir écrit, dit Génin : « L'air dont je vous ai *vue*.... » Génin s'est trompé. L'usage était libre au XVIIe siècle et, en prose comme en vers, on accordait ou on n'accordait pas le participe. M. Haase [Cf. p.

223, 224, 225] en donne de nombreux exemples. Mais le plus démonstratif de tous, parce qu'il en est le plus authentique, est sans doute celui-ci, que j'emprunte à l'édition originale de l'*Instruction sur les états d'oraison*. On avait imprimé dans le texte : « Faites-moi, Seigneur, oublier les mauvais fruits de ces mauvaises racines que j'ai *vues* [veues] autrefois germer dans le lieu saint. » Et Bossuet fait un erratum tout exprès pour nous dire : « Au lieu de *vues*, lisez *vu*. » Nombre d'incorrections que l'on reproche à Molière sont ainsi « la correction » même de la langue de son temps. Voltaire, dans son *Commentaire*, en a reproché d'analogues à Corneille, et Condorcet, pour peu qu'on l'en eût pressé, se fût chargé d'en montrer plus de dix dans Pascal. Mais, en réalité, ce n'est pas du tout une incorrection que d'écrire, par exemple : « Si je n'étais sûre que ma mère était honnête femme, je *dirais* que ce *serait* quelque petit frère qu'elle *m'aurait donné* depuis le trépas de mon père » (*Mal. imag.*, III, 8); et, au contraire, c'est nous qui écrivons mal quand nous écrivons autrement. Ce n'en est pas non plus une que de dire :

> Je m'en vais te bailler une comparaison
> *Afin de concevoir* la chose davantage.
> (*Ecole des femmes*, II, 3.)

c'est-à dire : « afin que tu conçoives »; ou encore : « Votre Majesté a beau dire, et MM. les prélats ont beau donner leur jugement, ma comédie, *sans l'avoir vue*, est diabolique » (*Placet au Roi*), c'est à-dire « sans que ceux qui la décrient l'aient vue ». Et à peine est-ce une incorrection de dire avec Maître Jacques : « Vos chevaux, comment voudriez-vous *qu'ils* traînas-

sent un carrosse, *qu'ils* ne peuvent pas se traîner eux-mêmes. » (*Avare*, III, 1.)

Il est vrai qu'il y en a d'autres, et de plus graves, comme dans ces quatre vers de *l'École des femmes* (I, 6) où Horace dépeint Agnès à Arnolphe :

> Simple, à la vérité, par l'erreur sans seconde
> D'un homme *qui* la cache au commerce du monde,
> Mais *qui* dans l'ignorance où l'on veut l'asservir
> Fait briller des attraits capables de ravir.

Le premier *qui* se rapporte à Arnolphe lui-même, — qu'Horace, ainsi qu'on sait, ne connaît pas encore, à ce moment de l'action, pour le tuteur d'Agnès, — et le second *qui* à Agnès. Voici un autre exemple. C'est Elmire qui s'adresse à Tartuffe, dans la grande scène du IVe acte :

> Qu'est-ce *que* cette instance a dû vous faire entendre
> *Que* l'intérêt qu'en vous *on* s'avise de prendre,
> Et l'ennui *qu'on* aurait *que ce nœud qu'on résout...*
> Vînt partager du moins un cœur *que* l'on veut tout?

Ce n'est pas l'enchevêtrement des conjonctions qui est incorrect, ni lourd, dans ces vers; et Sainte-Beuve a même ingénieusement montré, — trop ingénieusement peut-être, — quel parti, dans la situation très scabreuse d'Elmire, une actrice habile pouvait tirer de l'embarras de la phrase :

> Qu'est-ce que... cette instance a dû vous faire entendre
> Que... l'intérêt... qu'en vous on s'avise de prendre,
> Et l'ennui... qu'on aurait... que... ce nœud qu'on résout...

Mais... le mot d' « instance » n'exprime ici que d'une manière un peu vague ce qu'Elmire veut dire; mais... les deux *on* qui se rencontrent et se contrarient dans le troisième vers ne se rapportent pas au même

sujet, — « l'ennui qu'*on* aurait », c'est Elmire; « ce nœud qu'*on* résout », c'est Orgon; — et mais enfin... « résoudre un nœud » ce n'est pas former ou conclure un projet de mariage, et au contraire ne peut-on dire qu'en bon français, ce serait plutôt le rompre? Reconnaissons-le donc : si la pureté du style s'entend de la correction, et la correction de la parfaite régularité, nous n'irons pas jusqu'à dire avec le jeune Vauvenargues, « qu'il y a peu d'écrivains moins corrects et moins purs que Molière »; mais les incorrections sont nombreuses dans son œuvre, dans sa prose comme dans ses vers, et sans en excepter même celles de ses pièces que, comme son *Tartuffe*, il a eu tout le temps, entre 1664 et 1669, de revoir à loisir.

Les chevilles aussi y abondent, le remplissage, et ce que Malherbe appelait familièrement la « bourre » dans les vers de Ronsard :

Vous savez mieux que moi, *quels que soient nos efforts*,
Que l'argent est la clef de tous les grands ressorts.
(*École des femmes*, I, 6.)

ou encore :

C'est être bien coiffé, *bien prévenu de lui*
Que de nous démentir sur le fait d'aujourd'hui.
(*Tartuffe*, IV, 3.)

ou encore :

Et n'allez pas quitter, *de quoi que l'on vous somme*,
Le nom que, dans la Cour, vous avez d'honnête homme.
(*Misanthrope*, I, 2.)

ou encore :

Pour moi, je ne tiens pas, *quelque effet qu'on suppose*,
Que la science soit pour gâter quelque chose.
(*Femmes savantes*, IV, 3.)

Je sais ce que l'on répond : que ces prétendues « chevilles » ne laissent pas, après tout, d'ajouter quelque petite chose au sens; que Molière, comme Boileau, comme Racine, et généralement comme tous nos classiques, « fait le second vers avant le premier »; qu'il écrit vite, qu'à peine se relit-il; et qu'en tout cas on ne vit jamais de correcteur d'épreuves plus négligent. J'ajouterai, si l'on le veut, que, lorsqu'il écrit en prose, il écrit plus vite encore, et cela s'induit de la quantité de « vers blancs » dont la prose de l'*Avare* ou de *don Juan* est semée :

Et qui vit sans tabac est indigne de vivre...
Ce serait un chapitre à durer jusqu'au soir...
La beauté me ravit partout où je la trouve...
Le plaisir de l'amour est dans le changement...

ou encore :

Le ladre est resté ferme à toutes mes attaques...
Je vous commets au soin de nettoyer partout...
Il n'est si pauvre esprit qui n'en fît bien autant...
Je ne vous dirai point qu'ils sont sur la litière...

Il semble ici qu'on surprenne Molière dans le travail de la composition : il trouve d'abord un vers et demi :

On sait que ce pied-plat...
Par de sales emplois s'est poussé dans le monde,

et, quand il en a le temps, une cheville lui donne la rime :

On sait que ce pied-plat, *digne qu'on le confonde*,
Par de sales emplois s'est poussé dans le monde.
(*Misanthrope*, I, 1.)

ou bien :

Le ciel...
Pour différens emplois nous fabrique en naissant.

et Molière d'ajouter :

> Le ciel, *dont nous voyons que l'ordre est tout-puissant*,
> Pour différens emplois nous fabrique en naissant.
> (*Femmes savantes*, I, 1.)

Mais toutes ces justifications n'empêchent pas les chevilles d'être des « chevilles »; et si la pureté du style consiste sans doute pour une part dans sa limpidité, — c'est-à-dire dans l'absence d'inutilités qui en troublent le cours, — nous comprenons ce que La Bruyère a voulu dire, et pourquoi Fénelon préférait la prose de Molière à ses vers.

C'est également ce que voulait dire Bayle. Il reprochait à Molière « de s'être donné trop de liberté d'inventer de nouveaux termes et de nouvelles expressions »; et, au fait, nous voyons par le *Lexique* de M. Livet que personne, avant ni depuis Molière, ne s'est servi du mot de *rapatriage*, par exemple, ou de celui de *tabler*, dans le sens de *s'attabler* :

> Faites trêve, Messieurs, à toutes vos surprises,
> Et pleins de joie allez *tabler* jusqu'à demain.
> (*Amphitryon*, III, 5)

A-t-il aussi peut-être inventé les mots de *goguenarderies* et de *pimpesouée*? « Voilà une belle mijaurée, une *pimpesouée* bien bâtie; » (*Bourg. gentilh.*, III, 9.) le mot d'*exhilarant*? les expressions assez inaccoutumées de *cachements de visage*, de *détournements* ou de *baissements de tête*? Elles n'ont d'ailleurs pas fait fortune; et, en dépit de lui, nous ne disons pas davantage des « visites *muguettes* », ni une « *ondée* de coups de bâton ». (*Fourb. de Scapin*, III, 2.) Nous ne disons pas non plus

> Et, *d'une stade loin* il sent son grand monarque.
> (*Mélicerte*, I, 3.)

Mais ce ne sont pas précisément là ce que Bayle appelait les « barbarismes » de Molière, et, à cet égard, la note (E) de l'article POQUELIN vaut la peine qu'on la cite. La voici tout entière :

« *Il lui échappait... des barbarismes...* J'en pourrais marquer cent exemples; mais je me bornerai à deux que je tire d'une pièce que l'on a mise à la tête de ses œuvres dans quelques éditions. C'est un remerciement au Roi; il y donne un tour merveilleux, et peut-être n'a-t-il rien fait de meilleur en matière de petits ouvrages. Considérez bien ces quatre vers : il s'adresse à sa Muse :

Vous pourriez aisément l'étendre, [votre compliment]
Et parler des transports qu'en vous font éclater
Les surprenans bienfaits que, sans les mériter,
Sa libérale main sur vous daigne répandre.

« Cela veut dire, selon le sens de l'auteur, que sa Muse avait reçu de grands bienfaits, encore qu'elle ne les méritât point; mais selon la grammaire, cela signifie qu'encore que le Roi ne méritât point ces bienfaits, il ne laissait pas de les répandre sur la Muse de Molière. C'est donc s'expliquer barbarement. Voici l'autre exemple :

Les Muses sont de grandes prometteuses
Et comme vos sœurs les causeuses,
Vous ne manqueriez pas sans doute par le bec.

« Le sens de l'auteur est que sa Muse ressemblerait à ses sœurs, qui ont beaucoup de babil; mais selon la grammaire cela signifie clairement et uniquement qu'elle ne manquerait pas de caquet, comme les autres Muses en manquent. Remarquez bien que, par *barbarisme*, je n'entends pas des expressions ou des

paroles tirées des autres langues, et inconnues à la française : j'entends un arrangement qui choque les règles et que nos bons grammairiens regardent comme barbare.

« On voit dans le même poème *marquis repoussable* ; terme barbare. On y voit *prévenant amas* ; autre terme barbare : car le mot *prévenant* n'est en usage qu'au figuré, et ne signifie pas un homme qui a passé devant d'autres. »

Il est vrai que cette « note » soulève une petite difficulté. La première édition du *Dictionnaire* de Bayle est de 1697, et on lit bien dans la neuvième édition des *Caractères*, qui est de 1696 : « Il n'a manqué à Molière que d'éviter le jargon *et le barbarisme*, et d'écrire purement », mais dans les cinq éditions précédentes, 1689-1695, La Bruyère s'était contenté de mettre : « Il n'a manqué à Molière que d'éviter le jargon et d'écrire purement ». Bayle, qui était à l'affût de toutes les nouveautés, a-t-il remarqué l'addition, et a-t-il voulu dans sa note en préciser le sens? et la Bruyère avait-il voulu, lui, se conformer à l'autorité de l'Académie, dont il était, et qui venait tout justement, en 1694, de définir ainsi le barbarisme : « Faute qu'on fait contre la pureté de la langue, en se servant de mauvais mots ou de mauvaises phrases? » Mais je croirais plutôt qu'y ayant deux espèces de fautes contre « la pureté de la langue », l'une qui consiste à n'en pas observer scrupuleusement toutes les règles ; et l'autre à en altérer ou à en obscurcir la clarté de diverses manières, — par de nouvelles expressions, qu'on essaie de mettre en usage au hasard de ce qu'il en adviendra, — c'est la première qu'en l'appelant

barbarisme, La Bruyère a cherché à distinguer expressément de la seconde, qu'il a nommée du nom de *jargon*.

> Mon Dieu! je n'avons pas *étugué* comme vous
> Et *je parlons* tout droit comme on parle cheux nous...
> (*Femmes savantes*, II, 6.)

dit Martine dans *les Femmes savantes*; et je sais bien que Bélise s'écrie : « Quel *solécisme* horrible! » mais, pour La Bruyère « solécisme » ou « barbarisme », comme pour Bayle, c'est tout un; et le « jargon » qu'il a voulu que l'on ne confondît ni avec l'un ni avec l'autre est autre chose encore.

On persiste à l'entendre du langage que Molière a mis dans la bouche de Martine elle-même, de quelques-uns de ses valets ou de ses grotesques, de ses paysans, le Lucas de *George Dandin*, la Mathurine de *Don Juan*; et on l'a aussi entendu des patois, du haut allemand ou du languedocien, que baragouinent Scapin dans les *Fourberies*, ou Nérine dans *Pourceaugnac*. C'est justement ce que la Bruyère s'était efforcé d'éviter. Le « jargon » qu'il se plaint que Molière ait trop souvent employé. c'est le jargon précieux; c'est le langage conventionnel de la galanterie de son temps; c'est une espèce d'affectation et de mauvais goût dont Molière n'a jamais pu se défaire entièrement. Relisez, par exemple, les premières scènes de l'*Avare*, où sans doute on ne prétendra pas que Molière ait voulu tourner en ridicule Élise ni Valère : « Vous repentez-vous de cet engagement, dit Valère, où mes feux ont pu vous contraindre », et il ajoute : « *Ne m'assassinez point par les sensibles coups d'un soupçon outrageux.* » Et, du même ton, Élise lui

répond : « Oui, Valère, je tiens votre cœur incapable de m'abuser ; je crois que vous m'aimez d'un véritable amour... *et je retranche mon chagrin aux appréhensions du blâme qu'on pourra me donner.* » Y a-t-il rien de moins naturel ? Voyez encore ces vers de l'*Amphitryon*, que cependant on est convenu de trouver mieux écrit que les autres pièces en vers :

> Votre amant, de vos vœux jaloux au dernier point,
> Souhaite qu'à lui seul votre cœur s'abandonne ;
> . . . . . .
> *Il veut de pure source obtenir vos ardeurs,*
> *Et ne veut rien tenir des nœuds de l'hyménée,*
> Rien d'un fâcheux devoir qui fait agir les cœurs,
> Et par qui, tous les jours, des plus chères faveurs
> La douceur est empoisonnée.
> (*Amphitryon*, I, 3.)

Il n'y a presque rien de plus fade dans les opéras de Quinault, qu'au surplus la critique du XVIIIe siècle a mis presque au même rang que les tragédies de Racine ou les comédies de Molière[1]. Et vainement dira-t-on que Jupiter s'amuse ici d'Alcmène et de lui-même ! On ne fera pas qu'ailleurs, et comme ici, Molière ne soit plein de ces gentillesses. J'ai même

1. Il n'est pas d'ailleurs douteux que Quinault ait manié ce style de la galanterie d'alors avec une habileté rare :

> Vous juriez autrefois que cette onde rebelle
> Se ferait vers sa source une route nouvelle
> Plutôt qu'on ne verrait votre cœur dégagé :
> Voyez couler ces flots dans cette vaste plaine,
> C'est le même penchant qui toujours les entraîne
> Leur cours ne change point et vous avez changé.

Il n'y a guère de style plus « coulant » que celui de Quinault, dans les bons endroits ; et, par une affinité qui mérite qu'on la signale, peu de poètes ont tiré plus volontiers leurs comparaisons de ce qu'il y a dans la nature de mouvant et de fluide.

Mais cela ne veut pas dire qu'il écrive « mieux » que Molière.

pensé parfois sur ce propos que, s'il s'était moqué si cruellement de la préciosité, c'est qu'il en tenait; et il le savait! Nous nous acharnons souvent dans la satire aux défauts qui sont précisément les nôtres, ou qui le seraient, si nous n'y prenions garde; et que servirait d'être Molière si l'on ne poursuivait ses propres vices... dans la personne des autres?

Restent enfin le « galimatias », et cette « multitude de métaphores », qui feraient, au dire de Fénelon, un si choquant contraste avec « l'élégante simplicité » de Térence. Et nous convenons qu'on n'a jamais, dans aucune langue, écrit plus élégamment que Térence, ni plus simplement, tandis qu'aucun grand écrivain n'est plus abondant que Molière en métaphores d'ailleurs inutiles, et n'y met moins d'élégance ou de choix. Voici quelques vers franchement détestables :

> Ne vous y fiez pas, il aura des ressorts
> *Pour donner contre vous raison à ses efforts,*
> *Et, sur moins que cela, le poids d'une cabale,*
> *Embarrasse les gens dans un fâcheux dédale.*
> (*Tartuffe*, V, 3.)

Mais cette prose est-elle beaucoup meilleure : « Les applaudissements me touchent, et je tiens que dans tous les beaux arts c'est un supplice assez fâcheux que de se produire à des sots, *que d'essuyer sur des compositions les barbaries d'un stupide...* Il y a plaisir, ne m'en parlez point, à travailler pour des personnes qui soient capables de sentir les délicatesses d'un art... et qui sachent, *par de chatouillantes approbations, vous régaler de votre travail?* » (*Bourgeois gentilhomme.*) Et ce ne sont pas là, — on le sait, ou du moins on peut s'en convaincre aisément, — ce ne sont

pas de ces passages artificieusement choisis, dont on aurait peine à retrouver les semblables! Non! mais il s'agit bien d'une manière d'écrire habituelle à Molière :

> Non, non, il n'est point d'âme *un peu bien située*
> Qui veuille d'une estime ainsi prostituée,
> *Et la plus glorieuse a des régals peu chers*
> Dès qu'*on* voit *qu'on* nous mêle avec tout l'univers.
> (*Misanthrope*, I, 1.)

Le premier de ces deux *on*, c'est nous, et le second c'est les autres : nous avons vu que cette faute était ordinaire à Molière. « Avoir des régals peu chers », n'est pas d'une meilleure langue que le fameux « Et nous berce un temps notre ennui », du sonnet d'Oronte, et la métaphore est assurément moins jolie. S'il n'est pas douteux que « la plus glorieuse » se rapporte, selon le sens, à « estime », c'est à âme que la grammaire le rejoindrait naturellement. Une « âme un peu bien située » n'a jamais été synonyme d' « un cœur bien placé ». Tous les défauts du style de Molière sont réunis dans ces quatre vers. Considérons encore ces quelques lignes de l'*Avare* : « Je n'aurais rien à craindre, dit Élise à Valère, si tout le monde vous voyait des yeux dont je vous vois, *et je trouve en votre personne de quoi avoir raison aux choses que je fais pour vous.* Mon cœur, *pour sa défense*, a tout votre mérite, *appuyé du secours d'une reconnaissance où le Ciel m'engage envers vous.* » « Avoir raison aux choses que l'on fait » est une locution barbare, que des locutions analogues, si l'on s'évertuait, comme M. Livet dans son *Lexique*, à en chercher, et qu'on en trouvât, n'excuseraient point. « Mon cœur, pour sa défense », est amphibologique, si ce n'est nullement du « mérite »

de Valère ou de son propre penchant, à elle, qu'Élise ici songe à « se défendre », mais du jugement que le monde fera du choix de son « cœur ». Le « secours d'une reconnaissance où le Ciel engage Élise envers Valère », ce « secours » appuyant ce « mérite », et ce « mérite » suffisant à « la défense de ce cœur » sont du pur galimatias. Combien d'autres exemples ne pourrait-on pas apporter! Des « naturels rétifs » qui se « raidissent contre le droit chemin de la raison »; les « malheureux restes d'une succession déchirée », un « monstre plein d'effroi » que l'on s'est formé

De l'affront que nous fait un manquement de foi;

une « pleine droiture » « où l'on se renferme »; de « molles complaisances » qui

Donnent de l'encens à nos extravagances...

il semble qu'il y ait là de quoi justifier toutes les critiques. Boileau lui-même, — bon écrivain d'ailleurs, mais qui n'est pas d'ordinaire ce qu'on appelle heureux en métaphores, — n'en a pas de plus surprenantes.

Je voudrais de bon cœur qu'on pût, entre vous deux,
De quelque ombre de paix racommoder les nœuds.
(*Tartuffe*, V, 3.)

« Raccommoder les nœuds d'une ombre de paix », quel éclat de rire si c'était quelqu'un de nos journalistes qui s'avisât de réconcilier en ces termes deux adversaires politiques! Et il est possible que tout cela soit comme entraîné dans la rapidité du discours, ou sauvé par la vérité de l'imitation des caractères et par la force des situations, mais il est certain que cela est; il est certain que cette prose, que ces vers sont

bien de Molière; et il est certain qu'on ne les trouve pas seulement dans les pièces de sa jeunesse, *le Dépit amoureux* ou *l'École des maris*, et dans ses farces, *Monsieur de Pourceaugnac* ou *Scapin*, mais dans ses chefs-d'œuvre, dans *l'École des femmes* et dans *Tartuffe*, dans *le Misanthrope* et dans *l'Avare*, dans *Don Juan* et dans *les Femmes savantes*.

« C'est, dit-on, qu'il improvise »; et, en effet, il travaille vite, beaucoup plus vite que Boileau, plus vite que Racine; — à peine plus vite cependant que Corneille. Sept ou huit ans ont suffi à Corneille, de 1640 à 1647, pour composer presque tous ses chefs-d'œuvre : *Horace*, *Cinna*, *Polyeucte*, *le Menteur*, *la Mort de Pompée*, *la Suite du Menteur*, *Théodore*, *Rodogune* et *Héraclius*. Aussi bien Molière l'a-t-il dit lui-même :

... le temps ne fait rien à l'affaire;

et il n'a pas eu moins de cinq ans, de 1664 à 1669, pour corriger, revoir et achever son *Tartuffe*, s'il l'eût voulu, et qu'il l'eût pu. En revanche, l'une de ses pièces qui passe pour être des « mieux écrites » est son *Amphitryon*, et c'est une de celles qu'il a composées le plus rapidement. Qu'est-ce à dire, sinon que l'explication, que la raison des incorrections ou des négligences qu'on lui reproche, de son galimatias ou de ses barbarismes, est ailleurs? Mettons à part son jargon, qu'il eût aisément évité, s'il n'avait cru devoir quelquefois se guinder pour plaire aux beaux esprits et à la Cour. Les défauts du style de Molière ne sont pas seulement le revers ou la rançon de ses qualités, ils en sont la condition même. Il eût écrit moins bien,

s'il avait mieux écrit. Et ceux qui l'ont jugé si sévèrement se sont jugés eux-mêmes, pour l'avoir prétendu juger à leur mesure, au lieu de la sienne, ou plutôt encore pour avoir méconnu le vrai caractère de son style, l'objet de sa « rhétorique », et les exigences premières de la représentation ou de la peinture de la vie.

II

L'une des premières leçons que donnent encore nos rhétoriques, c'est qu'il ne faudrait pas écrire comme l'on parle, et assurément elles ont raison, — si l'on parle mal. Mais, si l'on parle bien, quel motif aurait-on d'écrire autrement qu'on ne parle? On ne pensait pas, du temps de Molière, qu'il pût y en avoir; et, tout au contraire, non seulement avec les précieuses, avec Voiture et avec Balzac, mais avec Vaugelas en personne, on estimait généralement que « la parole qui se prononce est la première en ordre et en dignité, puisque celle qui est écrite n'est que son image, comme l'autre est l'image de la pensée ». A la vérité, cette opinion, que j'emprunte à la célèbre *Préface* des *Remarques sur la Langue française*, était relativement nouvelle aux environs de 1640, — les *Remarques* sont de 1647, — et il semble bien que les écrivains du siècle précédent, Rabelais, Ronsard surtout, Montaigne, se fussent plus souciés de la « figure » que du son ou de la « musique » des mots. Ils étaient de la famille des *visuels* : ce sont ceux qui voient leur phrase écrite plutôt qu'ils ne l'entendent parlée. Mais, sous l'influence de diverses causes, — telles que le

développement de l'esprit de cour ou de conversation; telles que la nature des modèles qu'on imite, et qui de Grecs sont devenus uniquement Latins; telles encore que la fortune des « genres communs », éloquence de la chaire et théâtre, — voici, qu'entre 1610 et 1640, presque tous nos écrivains deviennent ce que l'on appelle aujourd'hui des *auditifs*, et leur style un style oratoire.

C'est ce qu'il faut bien savoir, si nous leur voulons être équitables, c'est-à-dire les juger sur ce qu'ils ont eux-mêmes voulu faire, et d'après leurs propres principes. Ils n'écrivent point pour être lus, mais pour être entendus. Ils ne racontent point, ni même n'exposent ou ne raisonnent : ils discourent. Ils ne se soucient pas d'être pittoresques ou colorés, mais éloquents. L'arrangement de leur phrase n'est point calculé ni destiné pour les yeux, mais pour l'oreille. Lisez Cassaigne, à ce propos, dans la *Préface* qu'il a mise aux *Œuvres de Monsieur de Balzac*, ou encore Godeau, dans son *Discours sur les Œuvres de Monsieur de Malherbe*. L'un et l'autre ils ne louent de rien tant leur auteur que d'avoir découvert et fixé « les nombres », en français, Balzac ceux de l'éloquence, et Malherbe ceux de la poésie. Sans le nombre, c'est-à-dire sans l'harmonie, écrit Godeau, « il n'y a point de pensées qui ne dégoûtent incontinent »; et le grand mérite de Balzac, aux yeux de Cassaigne, c'est « d'avoir montré que l'éloquence doit avoir ses accords, aussi bien que la musique ». Ces citations sont textuelles. Mais ce n'est pas assez de dire que la langue du XVIIe siècle, en général, est « oratoire » : cela est évident des *Sermons* de Bossuet ou des *Provin-*

ciales de Pascal. Ce n'est pas non plus assez de dire que les « comédies de Molière sont faites avant tout pour être jouées », et il en faut dire autant des tragédies de Racine ou de Corneille. Il faut encore aller plus loin ; et il faut poser comme fait que le caractère le plus général du style classique, de 1636 à 1690, a été d'être un style parlé.

Je ne dis pas « périodique », après ou d'après Taine, et je ne dis pas non plus « organique », avec Scherer. J'ai appris à me défier de ce mot « d'organique », sous lequel personne encore n'a su dire clairement ce qu'il entendait, s'il n'y mettait qu'une métaphore, ou s'il attribuait à la « phrase » je ne sais quelle vie naturelle et indépendante. D'un autre côté, le mot de « périodique » suppose un arrangement de parties, des artifices et des apprêts, un balancement, une pondération, un équilibre, qu'on pourra bien trouver dans Voiture ou dans Balzac, — et plus tard dans Fléchier ou dans Massillon, qui sont, eux, vraiment des rhéteurs, — mais non pas du tout dans Bossuet ni dans Pascal, et encore bien moins dans La Fontaine ou dans Molière. Le vrai style parlé se définit plus simplement, plus naïvement. Il essaie d'imiter ou de reproduire le jaillissement même de la parole, lorsqu'on fait parler les autres, comme font Racine ou Molière, et, quand on parle soi-même, pour son compte et en son nom, comme Bossuet et comme Pascal, la génération de la pensée. La pensée se présente à nous totale et indivise, confuse et indéterminée, embarrassée, si je puis ainsi dire, de contrepensées qui la complètent ou qui la restreignent. Si, pour l'exprimer, nous commen-

çons par la décomposer, et qu'ensuite nous la recomposions au moyen du langage, nous en avons fait l'analyse; et c'est le style écrit. Mais, au lieu de la décomposer, si l'on se propose d'en reproduire les accidents eux-mêmes, et ainsi de conserver à la parole qui la rend je ne sais quel air d'improvisation, c'est le style parlé. Tel est le style de Pascal : « Le nez de Cléopâtre, s'il eût été plus court, toute la face de la terre aurait changé.... » Tel est le style de Bossuet : « Nous lisons dans l'histoire sainte, c'est au premier livre d'Esdras, que, lorsque ce grand prophète eut rebâti le temple de Jérusalem, que l'armée assyrienne avait détruit, le peuple, mêlant ensemble le triste ressouvenir de sa ruine et la joie d'un si heureux rétablissement, une partie poussait en l'air des accents lugubres, l'autre faisait retentir des chants d'allégresse.... » C'est le mouvement même de la pensée, et il semble qu'on la voie naître sur les lèvres de l'orateur. Tel est aussi le style de Molière, et, de cette conception du style, résultent aussitôt quelques particularités à faire dresser les cheveux sur les têtes des maîtres d'école, mais qui ne sont point du tout pour cela des incorrections.

C'est ainsi que Molière est plein de tournures elliptiques, imitées de la liberté de la conversation, et du genre de celles que Bayle, on l'a vu, n'a pas craint d'appeler des « barbarismes ». Reprenons un des exemples que nous en avons donnés : « Ma comédie, écrit Molière, *sans l'avoir vue*, est diabolique. » En quoi consiste ici l'incorrection? Il serait vraiment difficile de le dire! Et cependant, après Bayle, Sainte-Beuve l'a notée quelque part comme telle, dans un coin

de son *Port-Royal*. Autant vaut reprocher à Racine d'avoir commis un solécisme dans le vers fameux d'*Andromaque* :

> Je t'aimais inconstant, qu'aurais-je fait, fidèle?

Si l'on ne l'oserait plus aujourd'hui, nous ne reprocherons donc pas davantage à Molière d'avoir mis cette phrase dans la bouche de don Juan, parlant aux frères de son Elvire : « Oui, je suis don Juan lui-même, et *l'avantage du nombre* [que vous avez sur moi] *ne m'obligera pas à vouloir déguiser mon nom.* » Toute autre tournure, moins elliptique, serait moins rapide, et surtout moins « parlée » : don Juan raisonnerait, il ne « causerait » plus. Oui, dit Horace à Arnolphe,

> Oui, mon père m'en parle, *et qu'il est revenu*,
> Comme s'il devait m'être entièrement connu.
> (*École des femmes*, I, 6.)

Que gagnerions-nous à ce que Molière eût écrit : « *Oui, mon père m'en parle et* [à ce qu'il m'en dit par ailleurs, il ajoute] *qu'il est revenu;* » et qui ne voit ce que la vivacité du dialogue y perdrait? Voici encore deux vers des *Femmes savantes* :

> Faites, faites paraître une âme moins commune
> *A braver*, comme moi, les traits de la fortune.
> (*Femmes savantes*, V, 4.)

Rien n'était plus aisé que d'écrire :

> *En bravant*, comme moi...

ou encore :

> *Et bravez*, comme moi, les traits de la fortune.

Pourquoi Molière ne l'a-t-il pas fait? Et si l'on

répond encore, puisque enfin on n'a guère fait jusqu'ici d'autre réponse : « C'est qu'il improvisait », je réponds à mon tour : « Oui; et en improvisant, il écoutait son personnage; il entendait parler Philaminte; il écrivait sous la dictée du modèle qu'il avait devant lui. » Les exemples abonderaient de ces « incorrections » qui en sont, si l'on le veut, pour les yeux, mais non pas pour l'oreille. Les dialogues sont faits pour être parlés, comme les sermons pour être « prononcés »; je dirais volontiers comme les lettres, celles de Mme de Sévigné, par exemple, étaient faites pour être « lues à haute voix », en famille ou dans le cercle de ses amis. Ils y reconnaissaient la vivacité primesautière de sa conversation; et un excès de régularité les eût au contraire choqués. Pareillement Molière, et pareillement tous leurs contemporains, ou presque tous, La Fontaine entre autres, jusque dans ses *Fables*, et Racine, et Boileau lui-même.

On l'oublie encore quand on reproche à Molière, comme l'a fait Scherer, de « cheviller abominablement », et que d'ailleurs on en donne pour exemple ces deux vers du *Misanthrope* :

> Serait-il à propos, *et de la bienséance*,
> De dire à mille gens tout ce que d'eux on pense!
> (*Misanthrope*, I, 1.)

Il n'est peut-être pas « de la bienséance », observait à ce propos un critique malicieux, que je reproche, moi jeune homme, à un homme d'âge comme M. Scherer, l'excès ou l'erreur de sa sévérité, mais cela est pourtant « à propos »; et la remarque suffit à prouver qu'il n'y a donc pas de pléonasme ou de che-

ville dans les deux vers qu'on incrimine. Mais quand on en citerait d'autres, et de mieux choisis :

> Pour moi je ne tiens pas, *quelque effet qu'on suppose*,
> Que la science soit pour gâter quelque chose;
> (*Femmes savantes*, IV, 3.)

on pourrait encore discuter, dire que la cheville n'en est pas une, qu'elle ajoute quelque chose au sens; et surtout on pourrait dire, il faudrait même dire que des vers conçus et faits eux-mêmes pour être « dits » sur le théâtre, ne sauraient aller à leur but sans donner un peu de relâche à l'attention du spectateur et à la continuité du débit de l'acteur.

Je veux donc qu'il y ait de la « bourre » dans les vers de Molière, mais on remarquera qu'il y en a aussi dans sa prose, et s'il n'y en avait pas, nous aurions presque le droit de nous en plaindre. Il faut des temps d'arrêt dans la conversation; la parole ne suit pas immédiatement la pensée; un style non seulement concis et ramassé, mais trop dense, fatiguerait promptement l'interlocuteur.

> Perse en ses vers obscurs, mais serrés et pressants,
> Affecta d'enfermer moins de mots que de sens;

aussi est-il Perse, et ses vers ne manquent-ils de rien tant que de naturel. Il n'est pas conforme à la réalité, même en prose, que tous les mots aient le même intérêt ou, pour ainsi parler, la même prétentention. « *Quoi qu'on die* » a du bon, le *quoi qu'on die* du Trissotin, et Molière s'en moque, mais il y a plaisir à le voir en user.

> Et enfin tout le mal, *quoique le monde glose*,
> N'est que dans la façon de recevoir la chose,
> (*École des femmes*, IV, 8.)

ou encore :

> Sortirai-je pour lui, *quelque éclat dont il brille*,
> De la pudeur du sexe et du devoir de fille?
> (*Tartuffe*, II, 3.)

et encore :

> Et je ne vois rien là, *si j'en puis raisonner*,
> Qui blesse la pensée, et fasse frissonner.
> (*Femmes savantes*, I, 1.)

Toutes ces « chevilles », manifestement, soulagent l'attention de l'auditeur. Elles nous donnent le temps de respirer. Je ne sais si l'on ne pourrait ajouter qu'elles règlent la diction de l'acteur. A tout le moins l'avertissent-elles de la monotonie de notre alexandrin. Elles l'obligent à changer de ton. Elles le ramènent au naturel. Elles rapprochent encore le discours de l'allure de la conversation. Il n'a pas l'air étudié, calculé, compassé. Grâce à ces chevilles, le personnage n'apporte point sa phrase toute faite; il ne la récite point comme venant de son auteur, mais de son fond, à lui, qui parle; il la cherche en notre présence, devant nous, et la trouve à peine avant nous, presque en même temps que nous. Et, puisque rien n'est plus « précieux » que de vouloir faire un sort à chaque mot, on conçoit que rien n'ait répugné davantage au grand ennemi de la préciosité.

Ce qui est encore moins naturel, aux yeux de Molière et de la plupart des honnêtes gens de son temps, c'est de suivre ses métaphores. Ils ne vont pas tout à fait aussi loin que ce prince de Conti, qui prétendait qu'encore vaut-il mieux dire : « Je suis crotté... comme une horloge », que de rester court sur une comparaison. C'était se donner un peu trop de liberté.

Ce qui est toutefois certain, c'est que ces métaphores incohérentes, — qui amusent tant nos journalistes, sous la plume de leurs confrères, — ne sont point, au XVIIe siècle, pour arrêter les meilleurs écrivains. En voulez vous, de qui? de Corneille, dans son *Menteur*?

> Ce malheureux jaloux *s'est blessé le cerveau*
> *D'un festin qu'hier soir on m'a donné sur l'eau.*

En voulez-vous de Mme de Sévigné? Elle déplore la mort de l'archevêque d'Arles, et elle écrit : « Il n'y a point d'esprits ni de cœurs *sur ce moule*; ce sont *des sortes de métaux* qui ont été altérés par la corruption du temps; enfin il n'y en a plus *de cette vieille roche.* » Que si d'ailleurs on préférait un exemple de Bossuet, il y en a, comme celui-ci, que j'emprunte au *VIe Avertissement aux protestants* : « Pour voir jusqu'où peut aller *le travers d'une tête qui ne sait pas modérer son feu*, il faut considérer sur quoi le pasteur se fonde; » et nous lisons encore, où cela, dans les *Sermons*, ou dans les traités que Bossuet n'a pas revus? Non! mais dans l'*Oraison funèbre d'Henriette de France* : « C'est en cette sorte que les esprits *une fois émus, tombant de ruines en ruines, se sont divisés en tant de sectes.* »

Les annotateurs, commentateurs et critiques, un peu embarrassés, se donnent ici beaucoup de peine; ils s'évertuent pour chercher à Bossuet ou à Corneille des justifications lointaines et subtiles. Mais il n'y en a qu'une qui serve, et ils se tireraient bien plus commodément d'embarras s'ils se souvenaient que, de faire des métaphores qui se suivent, c'est justement un des caractères les moins douteux de la préciosité

du style. Et que font, je vous prie, Cathos ou Madelon, quand elles disent à Mascarille : « De grâce, contentez un peu l'envie que ce fauteuil a de vous embrasser? » Elles suivent leur métaphore, puisqu'on dit très bien « les bras d'un fauteuil ». Pareillement, Trissotin, dans le couplet célèbre :

> Pour *cette grande faim* qu'à mes yeux on expose,
> *Un plat* seul de huit vers me semble peu de chose,
> Et je pense qu'ici je ne ferai pas mal
> De joindre à l'épigramme ou bien au madrigal
> *Le ragoût d'un sonnet*, qui, chez une princesse
> A passé pour avoir *quelque délicatessse*,
> *Il est de sel attique assaisonné partout*
> Et vous le trouverez, je crois, *d'assez bon goût.*

On ne peut mieux suivre sa métaphore, ni d'ailleurs être plus ridicule. Lisez là-dessus Mme de Lambert, Fontenelle, Marivaux, Montesquieu lui-même, jusque dans son *Esprit des Lois*. Il n'y a pas de caractère plus significatif de la préciosité; et, en tant que la préciosité n'est qu'un vice du langage, rien n'en explique mieux la nature, en même temps que les raisons profondes que Molière a eues de la combattre.

On pourrait dire en un certain sens que nous ne parlons que par métaphore; et, assurément, de tous les moyens que l'on sache d'enrichir une langue, s'il y en a de plus apparents, de plus matériels en quelque sorte, il n'en est pas de plus légitime, ou de plus conforme à l'évolution naturelle du langage que la métaphore. Mais le malheur est aussi qu'il n'y en ait pas de plus ingénieux. On cherche entre les objets des rapports nouveaux, des rapports subtils, des rapports cachés; on en découvre; cela conduit à en

chercher d'autres; et, insensiblement, une manière de parler s'introduit, qui, de singulière, ne tarde pas à devenir bizarre, et, de bizarre, incompréhensible. Qu'on appelle donc un miroir « le conseiller des Grâces », il n'y a rien là qui nous étonne et nous n'y voyons qu'une façon de dire un peu apprêtée. Mais au lieu de dire : « Approchez-nous ce fauteuil », si l'on dit : « Voiturez-nous ici les commodités de la conversation », voilà qui est d'un goût douteux, et nous comprenons que Molière n'ait pas pu supporter ce jargon.

C'est qu'en premier lieu, selon son expression,

> Ce style figuré, dont on fait vanité,
> Sort du bon caractère et de la vérité.

On ne parle pas naturellement comme cela. Il faut s'y être étudié. D'un divertissement, la conversation deviendrait une fatigue, ou plutôt un supplice, si l'on était obligé de la soutenir sur ce ton. Le style « précieux » est d'autant plus éloigné du style « naturel » qu'il est plus différent du vrai style « parlé ». On dit : « Nicole, apporte-moi mes pantoufles et mon bonnet de nuit; » et on peut avoir des raisons de ne pas le dire, mais on n'en a jamais de le dire autrement. « Vous voulez dire, Acis, qu'il fait froid »; dites : il fait froid »; et ainsi diront, — pas toujours, mais généralement, — La Bruyère après Molière, et Voltaire après La Bruyère. Tout le reste ne sera que « jeux de mots, qu'affectation pure ». C'est pourquoi nous ne nous embarrasserons pas de suivre nos métaphores; nous ne verrons pas dans la régularité de nos comparaisons la grande règle du style; et si, par hasard,

nous en étions tentés, il nous suffira de songer à la nature de la comparaison et de la métaphore.

C'est probablement ce qu'aura fait Molière, et, en y songeant, il se sera sans doute aperçu que toute métaphore et toute comparaison n'étaient vraies que jusqu'à un certain point. Deux objets peuvent avoir un, deux, trois caractères de communs, mais quelque ressemblance que l'on découvre entre eux, ils ne sont pas identiques, puisqu'ils continuent d'être deux. C'est ce que n'ont pas vu les précieuses, et c'est ce que Molière a parfaitement su. Toute comparaison n'est bonne qu'autant qu'on ne la pousse point, et rien ne la rend plus mauvaise, n'en fait mieux ressortir l'artifice ou la fausseté, que de vouloir la suivre trop loin. Elle ne sert plus alors d'éclaircissement ou d'illustration à la pensée, mais elle l'obscurcit. Et ce n'est plus seulement le style qui en est gâté, mais la nature elle même des choses qui s'en trouve faussée. C'est encore ce que Molière, étant Molière, n'a pas pu ne pas voir. « Comparaison n'est pas raison », dit un commun proverbe, et précisément c'est cela qu'il veut dire. Une comparaison ou une métaphore ne nous rendent compte de rien. Elles ornent le discours, mais elles n'en sauraient faire le fond. Nous les indiquerons donc, et nous ne les développerons pas. Mais surtout nous ne les suivrons point! Si l'imitation de la nature est l'objet ou l'un des objets de l'art, nous comprendrons que l'application que nous mettrons à suivre nos métaphores, nous détournerait de notre but. Et nous comprendrons enfin que, dans la mesure où les langues s'enrichissent par ce que l'on pourrait appeler la fructification natu-

relle des métaphores, c'est justement à une condition, qui est, qu'à un moment donné, elles cessent d'être des métaphores.

C'est ce que Molière a encore très bien vu. Prenons ces deux vers, souvent cités, du *Misanthrope* :

> *Le poids* de sa grimace, où *brille* l'artifice,
> *Renverse* le bon droit et tourne la justice.

Je consens qu'ils soient assez mal écrits. Mais pourquoi sont-ils mal écrits? Précisément parce que ces expressions métaphoriques de « Poids », de « Briller », de « Renverser » sont encore métaphoriques, ou, si l'on veut, n'ont pas encore été, ne sont pas même aujourd'hui suffisamment dépouillées de leur sens premier, propre et concret. Le « poids » d'une grimace, aujourd'hui même, n'est pas tout à fait synonyme de « l'effet que produit une grimace », ni « renverser » le bon droit, de le « violer » ou d'en « triompher ». Mais le principe est juste; et, sous prétexte que dans *pecunia* on retrouve toujours *pecus*, ce serait sans doute un pédantisme de n'en vouloir user que dans les phrases où l'on pourrait faire entrer... un bœuf. C'est une erreur où tombent souvent les étymologistes, avec leur manière de voir sous tous les mots les mots dont ils dérivent. Il n'y aurait plus moyen d'écrire ni de parler si nous continuions de parler grec ou latin en français. Les comparaisons n'enrichissent vraiment les langues qu'à la condition de s'abréger d'abord en métaphores, qui sont des comparaisons dont on n'exprime que l'un des deux termes; et, de figurées ou de concrètes, ces métaphores, à leur tour, doivent devenir abstraites; ou,

si l'on veut, et en rapprochant l'évolution de la parole de celle de l'écriture, elles doivent, de « représentatives », devenir d'abord « hiéroglyphiques », et d' « hiéroglyphiques », finalement, ce qu'on appelle « idéographiques ».

Est-ce à dire, après cela, que le galimatias de Molière se justifie toujours par ces motifs ou s'excuse toujours par ces observations? Non, sans doute, et nous l'avons dit nous-même assez clairement. Il n'y a pas non plus d'observation, et encore moins de théorie grammaticale, ou philologique, qui puisse excuser ou justifier ces quatre vers d'Hugo :

> Quand *notre âme*, en rêvant, descend dans *nos entrailles*,
> Comptant dans *notre cœur* qu'enfin la glace atteint,
> Comme on compte les morts sur un champ de batailles,
> Chaque douleur tombée et chaque songe éteint.

C'est ici la part de la faiblesse humaine! et, dans aucune langue peut-être on n'est plus exigeant qu'en français, sinon sur la qualité, du moins sur la réalité de l'image. Mais que, pour toutes les raisons que nous avons dites, Molière ait affecté d'éviter, et, en l'évitant, de railler, par l'exemple qu'il donnait du contraire, un vice de langage qui était à ses yeux le plus caractéristique de la préciosité du discours, c'est ce que l'on peut, je crois, affirmer. Il y a certainement de l'intention, dans sa manière de ne pas suivre ses métaphores.

> Mon cœur *aura bâti* sur ses attraits naissans,
> Et cru *la mitonner* pour moi durant treize ans...
> (*École des femmes*, IV, 1.)

On ne nous fera pas croire que Molière, s'il l'eût voulu, n'eût pas pu « accorder » ces métaphores entre

elles. Et on pourra d'ailleurs prétendre qu'il eût donc mieux fait, en ce cas, de le faire, mais on aura du moins rapporté son « galimatias » à son principe. Quand il n'enferme pas sa pensée dans un de ces vers devenus proverbes :

> Il est de faux dévots ainsi que de faux braves;
> (*Tartuffe*, I, 5.)

Molière tourne, pour ainsi dire, autour d'elle; il en exprime, à la façon de Montaigne, — par des comparaisons, non pas « suivies » mais « successives », — les différens aspects ou encore les divers degrés d'approximation. Ainsi Pascal : « *Trois degrés d'élévation* vers le pôle *renversent* la jurisprudence. Un méridien *décide* de la vérité... le droit a *ses époques*... l'entrée de Saturne au Lion *nous marque l'origine* d'un tel crime... Vérité en deçà des Pyrénées, erreur au delà. » Et Bossuet, à son tour : « Multipliez vos jours, *comme les cerfs*... Durez autant que *ces grands chênes*... entassez dans cet espace, honneurs, richesses, plaisirs, *que vous profitera cet amas*... que vous servira *d'avoir tant écrit dans ce livre*... puisque enfin une seule rature doit tout effacer. » Encore Pascal n'est-il qu'un écrivain, et Bossuet un orateur; mais Molière, de plus, est auteur dramatique, et ces sautes inattendues de métaphores, si je puis ainsi parler, qui lui servent, d'une manière générale, à nous donner l'impression du naturel même, lui servent donc, de plus, par une conséquence nécessaire, à produire des effets parfois très comiques; elles lui servent à caractériser des personnages qui ne sauraient tous parler la même langue; et elles lui servent enfin à nous pro-

curer cette sensation de vie qui est la grande marque de son style.

Alexandre Dumas fils, dans une de ses *Préfaces*, discutant cette question de la langue de Molière, s'est demandé si quelques-unes de ces incorrections ne seraient peut-être pas en littérature la condition même de la vie? Il a eu raison de poser la question, et en un certain sens, toute la controverse du naturalisme et de l'idéalisme dans l'art ne roule que sur ce point. L'idéal ne s'atteint qu'au prix de quelques sacrifices, ou de quelques partis pris, et ce qu'on sacrifie pour l'atteindre, il semble bien que ce soit un peu de la vie, quand surtout cet idéal ne s'élève pas au-dessus de la simple correction. On lit dans une lettre de Mme de Sévigné : « Mme de Brissac avait aujourd'hui la colique; elle était au lit, belle et coiffée à coiffer tout le monde : je voudrais que vous eussiez vu ce qu'elle faisait de ses douleurs, et l'usage qu'elle faisait de ses yeux, et des cris, et des bras, et des mains qui traînaient sur sa couverture, et les situations, et la compassion qu'elle voulait qu'on en eût (21 mai 1676). » Qui ne voit ici ce que la vérité, la vivacité, la vie de ce petit tableau perdraient à la froideur d'une exacte correction?

Mais disons quelque chose de plus. Il y a deux ou trois écrivains, dans l'histoire de notre littérature, qui ont eu ce don de la vie et qui l'ont eu, comme l'on dit, éminemment. C'est Balzac, en notre temps, Honoré de Balzac, le romancier de la *Comédie humaine*, dont l'œuvre nous apparaît tous les jours plus vivante, en dépit ou peut-être à cause de ses défauts, qui furent ceux de toute une époque, et ainsi qui donnent à ses

romans cette valeur documentaire dont nous sommes aujourd'hui si curieux; — c'est Saint Simon, au siècle précédent, qui a réalisé, lui, ce miracle d'animer, de faire vivre ce qu'il y a de moins intéressant au monde, les intrigues de cour, et de communiquer à tout ce qu'il touche l'espèce de fièvre dont il est constamment agité; — et c'est Molière enfin au XVIIe siècle. On en convient, on le reconnaît : Arnolphe et Tartuffe, Agnès et Célimène, Alceste, Orgon, Chrysale, nous n'avons point à la scène de personnages plus vivants, de même que nous n'avons point de récit ou de tableau, j'ose dire plus « grouillant », que celui de la mort du grand Dauphin, si ce n'est telle ou telle description de Balzac. Mais, justement, chose assez singulière! il n'y a point de grands écrivains dont on ait critiqué plus continûment ni plus sévèrement le style et, il faut le dire, avec plus de raison ou d'apparence de raison. Quel est donc ce mystère, ou plutôt ce problème? J'avoue que je n'en saurais donner l'explication. La grammaire, « qui sait régenter jusqu'aux rois », serait-elle incompatible avec la vérité de l'observation de la vie? Voilà qui ferait trop de plaisir aux mauvais écrivains. Mais, quelle que soit la cause, tel est le fait : ni Balzac, ni Saint-Simon, ni Molière ne sont toujours corrects, mais ils sont toujours vivants. Il se pourrait donc qu'entre l'irrégularité de leur style et l'intensité de vie que nous aimons dans leur œuvre, il y eût quelque relation mystérieuse. Et je laisse à de plus heureux d'en trouver la formule, mais de cette relation, quand il s'agit d'apprécier le style de Molière, il serait difficile de ne pas tenir quelque compte.

Il le serait également d'oublier que tous ses personnages ne sauraient parler la même langue, Alceste ou Célimène s'exprimer comme Martine ou George Dandin, et que, si cela est assez évident quand ce sont ses « valets » ou ses « paysans » que l'on entend, cela l'est moins, mais n'est pas moins vrai, quand ce sont ses « femmes savantes », ou ses « bourgeois », ou ses « gentilshommes ». Lui reprocherons-nous d'avoir parlé quelque part d'un « vin à sève veloutée, *armé d'un vert qui n'est point trop commandant*? » Évidemment, c'était le jargon des gourmets de l'époque. Nous avons rappelé quelques phrases du maître de musique dans le *Bourgeois gentilhomme :* « Les applaudissements me touchent, et je tiens que dans tous les beaux-arts *c'est un supplice assez fâcheux que de se produire à des sots et d'essuyer sur des compositions la barbarie d'un stupide....* » Il est clair ici que le maître de musique s'écoute et prend plaisir à s'écouter parler. Son galimatias fait un trait de son caractère. Pareillement Trissotin dans *les Femmes savantes*, et Bélise, et Philaminte, et Armande. Caractérisés comme le sont les personnages de Molière, c'est à eux, c'est à leur caractère, à leur condition, à leur situation qu'il faut demander la raison d'une bizarrerie de langage qui est quelquefois la leur. Il y a dans Arnolphe un mélange de sottise naturelle et de contentement de soi-même, il y a de la finesse et de la prétention ; et il y a dans Tartuffe du calcul et de la maladresse, il y a de l'hypocrisie et il y a de la grossièreté. Si de toutes ces nuances on retrouve, et on doit retrouver quelque chose dans la manière dont ils parlent, imputerons-nous au « style de Molière » ce

qui est caractéristique des personnages? « Et comment voulez-vous qu'ils traînent votre carrosse, dit Maître Jacques dans *l'Avare*, *qu'ils* ne peuvent pas se traîner eux-mêmes? » Supposé que ce soit une incorrection, nous voyons aisément qu'elle est voulue : Maître Jacques est « peuple » et parle donc comme le « peuple ». Et c'est ainsi qu'il pourrait y avoir quelque ironie — par fidélité de ressemblance — jusque dans le langage que Molière prête à ses Valère et à ses Clitandre. Encore une fois, c'est qu'il écoute parler ses personnages, au lieu de leur imposer, comme feront ses successeurs, sa manière, à lui, de parler : sa gaîté légère et cynique de viveur, comme Regnard; sa froideur d'ironiste, comme Lesage; ou sa subtilité de psychologue et ses recherches de précieux comme Marivaux. Il n'intervient pas en auteur dans leurs discours, et, pour me servir d'une expression qu'il aime, son Alceste ou son Philinte ne sont point les « truchements » de ses opinions, mais des leurs. C'est une condition du genre. La fidélité de l'imitation est le premier mérite, le mérite essentiel de la représentation de la vie; et, sans doute, on peut se proposer de faire entrer autre chose dans une comédie, mais à peine la gloriole d'avoir « bien écrit ». *Le Distrait*, *Turcaret*, *le Glorieux*, *le Méchant*, sont des comédies assez bien écrites, qui font honneur à leurs auteurs, mais qui peut-être en font moins à la scène française, et dont la froideur pourrait venir d'être précisément trop bien écrites.

En tout cas, on ne saurait nier qu'elles en soient moins comiques, — sinon moins « satiriques », — et précisément encore, Molière n'est pas un satirique,

mais un comique. Si la différence est difficile à préciser, elle n'en est pas moins considérable, et Voltaire, par exemple, en est une preuve, qui a si bien manié la satire, mais dont les comédies, *l'Enfant prodigue* ou *Nanine*, sont si médiocres. Est-ce aussi parce qu'elles sont bien écrites? On n'oserait le dire, et cependant, expérience faite, on y relèverait moins de prétendues incorrections, d'apparent embarras du discours, de « lourdeur », et moins de métaphores hasardées que dans celles de Molière. C'est qu'il y a justement des « embarras » et au besoin des « incorrections », il y a même un « galimatias » où se peignent les caractères; et j'entends ici non les caractères généraux, l'hypocrite ou l'avare, mais Harpagon ou Tartuffe en personne, tels que leur vice, mais aussi tels que leur condition, leur origine, leur manière de vivre et tout ce qui constitue leur individualité les a faits. Eux aussi, c'est de tout cela qu'ils sont comiques, de la naïveté même avec laquelle ils le laissent voir, de la façon dont ils se trahissent eux-mêmes dans leurs discours. N'est-ce pas peut-être ce qui a échappé à quelques critiques du style de Molière? et, jusque dans sa manière d'écrire, si la vie qui est, comme on l'a dit, « une comédie pour ceux qui pensent » est au contraire « une tragédie pour ceux qui sentent », ne serait-ce pas, à vrai dire, le comique et la comédie même qui leur déplairait? La distinction des « genres » n'est pas arbitraire dans l'histoire de la littérature ou de l'art, et elle se fonde sur d'autres caractères, qu'on pourrait énumérer, mais sur aucun plus profondément ni, pour ainsi parler, plus éternellement que sur la diversité des familles d'esprit.

III

Que penserons-nous donc de la langue et du style de Molière? de sa langue d'abord, et de son style ensuite; car ce sont deux choses, qu'on a tort de confondre, ou du moins d'envelopper dans le même jugement. Sa langue est celle de son temps, — un peu archaïque peut-être, — mais la langue bourgeoise, non la langue aristocratique ni la langue philosophique ou théologique; la langue de Paris, celle des Halles et du Palais, non de Port-Royal ou de la Cour; la langue de Boileau, non celle de Voiture, ni même de Malherbe ou de Corneille, et encore moins la langue de Pascal ou de Bossuet, qui sont de « robe » ou même d'église. Molière, né bourgeois, est avant tout de sa condition, et il l'est demeuré jusqu'au bout. Aussi les caractères de cette langue sont-ils les caractères du genre d'esprit et de la façon de vivre, de sentir ou de penser qu'elle traduit. Les mots en sont pleins, énergiques, un peu lourds; l'allure en est habituellement ironique ou moqueuse; la métaphore y rapetisse, elle y rabaisse, elle y ridiculise volontiers ce qu'elle exprime. On a le droit, aussi, de la trouver vulgaire, et, en effet, du fond de ces existences médiocres, où ne s'agitent généralement que des préoccupations assez mesquines, comment ramènerait-elle rien de très noble ou de très généreux? Mais, en revanche, elle a les qualités de ses défauts : la santé, la franchise, le naturel, et, — dans les choses qui sont de son domaine, — le poids, l'autorité, la force.

Et ce que le soldat, dans son devoir instruit,
Montre d'obéissance au chef qui le conduit,

Le valet à son maître, un enfant à son père,
A son supérieur le moindre petit frère,
N'approche point encor de la docilité,
Et de l'obéissance, et de l'humilité,
Et du profond respect où la femme doit être,
Pour son mari, son chef, son seigneur et son maître.
(*Ecole des femmes*, III, 2.)

Voilà vraiment du Molière, du bon Molière, du meilleur Molière, du vrai fils de Jean Poquelin. Prenons encore le « couplet » de la Flèche, dans l'*Avare* : « Le seigneur Harpagon est, de tous les humains, l'humain le moins humain, le mortel de tous les mortels le plus dur et le plus serré..., » ou relisons *George Dandin*. On ne saurait parler plus « bourgeois », et tout ce qui manque ou tout ce qu'on voudrait à Molière quand il écrit son *Garcie de Navarre*, il l'a dans ces peintures de la réalité moyenne. Ainsi Boileau n'a rien écrit de mieux que certains vers de son *Lutrin*, où les sentiments qu'il prête à ses personnages, n'ayant rien que d'assez vulgaire, trouvent leur expression accomplie dans sa langue de tous les jours, au vocabulaire, au timbre, à l'accent de laquelle il est fait dès l'enfance.

Étant un peu vulgaire, il n'est pas étonnant que cette langue soit un peu « prosaïque »; et, sans doute, c'est pourquoi Fénelon, qui était un bel esprit, préférait la prose de Molière à ses vers. Il la trouvait plus naturelle. C'était avoir le nez bien fin, eût-on pu lui répondre. Mais ce qui est certain, c'est qu'on aimerait mieux que des vers prosaïques ne fussent point des vers; et notons-le, en passant, c'est pour cette raison qu'à mesure que la comédie se rapprochait d'une imitation plus fidèle de la vie commune,

on l'a écrite plus rarement en vers. On en pourrait donner d'autres raisons, mais celle ci est la principale. Si, dans ce vers de l'*École des femmes* :

> Vos chemises de nuit et vos coiffes sont faites,

ou dans ces deux vers de *Tartuffe* :

> Et fort dévotement il mangea deux perdrix
> Avec une moitié de gigot en hachis,

l'intention comique n'était pas marquée fortement, et le trait de caractère accusé, tout le monde voit bien que ce seraient à peine des vers. On ne peut pas tout dire en vers; le vers ne se plie pas à l'expression de certains détails : ce qu'il y a de chantant et de lyrique en lui proteste contre leur prosaïsme. C'est pourquoi, dans la prose de Molière, notre admiration se trouve plus au large, et comme celle de Fénelon, elle n'est pas plus vive, mais elle est plus libre. Ou encore, et en d'autres termes, quand une langue est déjà prosaïque de nature, le vers en accuse la lourdeur, et c'est ce qui arrive fréquemment à Molière. C'est ce qu'on verra bien si l'on compare sa langue à celle de La Fontaine, qui est poète, qui l'est dans ses *Fables*, et même dans ses *Contes*, où pourtant on ne dira point qu'il soit préoccupé de sentiments très nobles. Mais le fond de sa langue n'est point « prosaïque »; il l'a épurée, raffinée à l'école des précieuses; et, pour ce seul motif, on ne croirait pas qu'il enseigne, ou à peu près, la même philosophie que Molière. On remarquera d'ailleurs qu'aux yeux des grammairiens, la langue de La Fontaine, plus poétique, n'est pas plus « pure » que celle de Molière, et qu'elle est pleine de

ces irrégularités notées d'incorrection par la logique un peu pédantesque du XVIIIe siècle.

Et le prosaïsme ou la vulgarité « bourgeoise » de la langue de Molière, s'ils ne sont pas aggravés, sont du moins empêchés de s'élever au-dessus d'eux-mêmes par les exigences de la comédie. Car la vraie comédie, celle qui se propose, non pas précisément de corriger les mœurs, mais d'en ridiculiser les excès, et je ne veux pas dire d'instruire, ni d'agir, mais pourtant d'obliger les spectateurs à quelque réflexion, cette comédie, qui est celle de Molière, et dont le caractère confine souvent à celui du drame, ne saurait être une école de beaux sentiments. Est-ce peut-être pour cela que Molière, qui a su faire admirablement parler Dorine ou Mme Jourdain, — sans rien dire de Bélise ou de Philaminte, qui sont des ridicules, — n'a su au contraire faire parler ni ses amoureux ni ses jeunes filles? On souffre d'entendre l'Angélique du *Malade imaginaire* s'exprimer en ces termes : « Est-il rien de plus fâcheux que la contrainte où on me tient, *qui bouche tout le commerce* aux doux empressements que notre mutuelle ardeur nous inspire? » Cette enfant-là parle comme son père, et ce serait bien fait qu'elle épousât Thomas Diafoirus! On n'aime pas beaucoup non plus entendre Henriette dire à sa sœur, dans les *Femmes savantes* :

> De grâce, souffrez-moi, par un peu de bonté,
> Des bassesses à qui vous devez la clarté;
> *Et ne supprimez point*, voulant qu'on vous seconde,
> *Quelque petit savant qui veut venir au monde.*
> (*Femmes savantes*, I, 1.)

Une jeune fille fait-elle de ces plaisanteries? N'est-elle pas trop raisonnable aussi, d'une raison qui n'est

pas de son âge, quand elle dit à Clitandre, qu'elle aime :

> Rien n'use tant l'ardeur de ce nœud qui nous lie
> Que les fâcheux besoins des choses de la vie,
> Et l'on en vient souvent à s'accuser tous deux
> De tous les noirs chagrins qui suivent de tels feux.
> (*Femmes savantes*, V, 3.)

Et voilà ce que c'est que d'avoir entendu répéter trop souvent :

> Qu'on vit de bonne soupe...

Mais ce qui excuse ici Molière, c'est qu'après tout la délicatesse des sentiments, ou la grâce, n'ont guère de place dans la comédie, et encore bien moins l'élévation, la tendresse, la générosité, l'héroïsme ou le sacrifice. La comédie, telle que l'a conçue Molière, est généralement, nécessairement dure à ses personnages, qui sont l'incarnation de nos ridicules ou de nos vices, et elle ne l'est au nom d'aucun principe supérieur de morale, mais des exigences de la vie commune. Ce qui condamne Arnolphe, c'est qu'il faut des « époux assortis », et il ne convient pas que nous épousions celle dont nous pourrions être le père. Ce qui condamne Alceste, c'est la continuité de sa mauvaise humeur, et la vie ne serait pas « tenable » si nous n'avions parmi nous quelques Philinte ou quelques Célimène. Et ce qui condamne Harpagon, c'est la laideur de son avarice, l'argent n'ayant de prix qu'autant qu'on en use et qu'on l'applique à se rendre la vie plus facile ou plus douce. Mais rien de tout cela ne prête beaucoup à l'éloquence, ni n'achemine l'esprit vers les hauteurs. Nous sommes ici vraiment dans ce qu'on appelle, par métaphore, la prose de

l'existence. La comédie qui nous en dégagerait sortirait elle-même de la réalité, deviendrait romanesque ou sentimentale, ne serait plus la représentation de vie. Nous y demeurons donc. Il faut qu'à cette réalité la langue s'accommode et s'accorde. Et ainsi, à toutes les raisons qui s'unissaient pour imposer à la langue de Molière les caractères qui sont les siens, cette autre raison s'ajoute qu'il n'eût pu s'en émanciper qu'au grand dommage du caractère même de son œuvre.

C'est pourquoi, nous dirons maintenant de son « style » qu'il n'est pas sans défauts, mais ces défauts ne l'empêchent point d'être unique en son genre, et dans notre histoire littéraire, pour des qualités qui tiennent étroitement à ces défauts mêmes. Je ne parle pas de la gaîté, qui en jaillit, à la rencontre, comme d'une source inépuisable! « Cet homme-là ferait rire des pierres »; et voilà tantôt deux cent cinquante ans que nous nous amusons, comme d'un carnaval, de son *Malade imaginaire*, qui est à vrai dire la plus navrante des bouffonneries. Mais son style a le naturel, il a l'ampleur, il a la force, il a la fantaisie, la fantaisie caricaturale, énorme, inattendue; et il manque de grâce ou de délicatesse, mais il a la profondeur. Et je n'ai pas besoin de relever, de commenter et de justifier tous ces mots l'un après l'autre. Mais plutôt je noterai que, s'ils sont justes, Molière aura toujours des critiques de son style, parce qu'il y aura toujours plusieurs sortes de gens pour concevoir l'art d'écrire autrement que lui.

Des grammairiens d'abord, et j'entends ici par ce mot, non point les philologues, mais tous ceux qui pensent, mondains d'ailleurs ou pédants, que l'art

d'écrire et de bien écrire se réduit à des règles certaines. Je ne répondrais pas que ce n'eût pas été, de notre temps, le cas d'Edmond Scherer, ou celui de Bayle au XVIIe siècle. Qu'ont-ils en effet voulu dire, Bayle avec ses « nouveaux termes » et ses « barbarismes », et Scherer quand il n'a pas craint d'appeler Molière un « aussi mauvais écrivain qu'on le puisse être, avec des qualités de fond qui dominent tout » ? Tout bonnement que le style de Molière n'était pas conforme aux règles de leur rhétorique. Je crains seulement qu'ils n'aient pas songé que ces règles n'affectaient que le dehors du style, si je puis ainsi dire, l'observation de quelques usages, les fantaisies de la mode, et nullement le fond. A moins encore qu'ils n'aient cru que le style s'appliquait du dehors sur la pensée, comme une sorte de vêtement qui ne ferait pas corps avec elle, et qu'ainsi, de même qu'un Antinoüs ou une Vénus peuvent être fort mal habillés, de même, en parlant mal, on peut cependant bien penser. Il n'y a guère d'erreur plus fâcheuse, et, finalement, dans l'histoire de notre littérature nationale, il n'y en a pas qui ait contribué davantage à énerver la prose elle-même du XVIIIe siècle finissant. Tout le monde « écrivant bien », personne alors n'écrit bien, et ni les vers de l'abbé Delille ne se distinguent de ceux de Lebrun, ni les mots de Rivarol de ceux de Chamfort, ni une page de Marmontel d'une page de Laharpe. Mais, au contraire, on ne saurait se lasser de redire que l'art d'écrire et l'art de penser n'en font qu'un; et on le sait bien; et en le redisant je n'ai pas la prétention de rien apprendre à personne! mais, en fait, on juge du style comme si l'on ne le savait point, et

aussi longtemps qu'on en jugera de la sorte, il se trouvera des critiques pour redire du style de Molière ce que Bayle et Scherer en ont dit.

Il se trouvera aussi des « délicats », ou des « dédaigneux », comme Vauvenargues et comme Fénelon, qui, sans toujours s'en rendre compte, n'aimeront pas dans le style de Molière la qualité même d'esprit, la nature de génie, et la philosophie dont ce style est l'expression. Telle était déjà l'opinion de l'auteur des *Satires*, devenu celui de l'*Art poétique*, et, d'homme de lettres ou de basochien, homme de cour. Et, en effet, il n'y a presque point une plaisanterie de Molière, au moins dans ses grandes pièces, qui n'insinue toute sa philosophie. Nous la retrouvons jusque dans ses farces, et son *Malade imaginaire* ou son *Médecin malgré lui* ne sont que des apologies de la nature. Il est permis de ne pas aimer cette philosophie, et plus d'une fois, pour notre part, nous avons usé largement de la permission. Mais alors, au lieu de dire, comme Fénelon, « qu'en pensant bien il parle souvent mal », on dirait peut-être, avec plus de justice et d'impartialité, qu'en parlant comme il pense, Molière pense souvent mal. C'est sa pensée qu'en ce cas nous n'aimons point; mais étant ce qu'elle est, il faut bien convenir qu'on ne saurait l'exprimer plus clairement que lui, ni surtout d'une manière qui s'enfonce ou se grave plus profondément dans la mémoire. Il y avait, après cela, dans le style de Molière, nous l'avons vu, quelque chose de populaire ou de bourgeois, qui ne pouvait manquer de déplaire à l'esprit très distingué, hautain, et souverainement aristocratique de Fénelon. C'est encore une des rai-

sons de sa sévérité. Il le trouvait, — et c'était aussi l'opinion de Boileau, —

> ... trop ami du peuple en ses doctes peintures;

non sans motif d'ailleurs, au sens où l'un et l'autre entendaient ce mot de « peuple »; et puisque, sans doute, il y aura toujours de tels esprits, et que même il sera bon qu'il y en ait, — parce qu'il faut aimer « le peuple » mais non pas toujours le suivre, ni le croire toujours infaillible, — il y aura donc toujours aussi d'excellents juges pour adresser au style de Molière les critiques de Fénelon.

Et enfin il y en aura pour renouveler contre lui les critiques de La Bruyère, s'il y aura toujours parmi nous des *stylistes* : on veut dire de curieux artisans de mots, qui ne se contenteront pas de traiter le langage comme une œuvre d'art, mais qui attacheront moins de prix au fond des choses qu'à la manière de les dire. Évidemment, si Molière nous donne une leçon, ce n'est pas celle-là! Nulle préoccupation ne lui a été plus étrangère, ou plutôt, quand il a paru quelquefois s'en laisser toucher, comme dans son *Garcie de Navarre*, c'est justement alors qu'il a peut-être le moins bien écrit. Je ne pense pas qu'il y en ait non plus de moins familière à Pascal ou à Bossuet. Quand on croit avoir quelque chose d'essentiel à dire, on ne demande aux mots que de nous aider à le dire; on ne joue pas d'eux comme d'un instrument; on ne les fait pas uniquement ou principalement servir à la manifestation de sa propre *virtuosité*. Pour tous ceux qui conçoivent le style de cette manière, — et ils sont nombreux, depuis Ronsard,

en passant par Voiture et par nos romantiques, jusqu'à nos Parnassiens, — le style de Molière en sa rudesse, on serait tenté de dire avec un de ses personnages, en sa beauté rudanière, semblera toujours manquer d'un dernier degré d'achèvement ou d'art. Ils n'y trouveront aucune de ces recherches qui constituent pour eux le travail même et le triomphe du style. Et comme il nous faut pourtant de ces « stylistes » ; comme ce sont eux qui peut-être empêchent les langues humaines de dégénérer en une pure algèbre ; comme il est vrai enfin qu'une langue est une œuvre d'art et qu'on a donc toujours le droit de la traiter comme telle, il y aura donc toujours des juges, et de bons juges, pour critiquer dans le style de Molière, je ne veux pas dire son « jargon » et ses « barbarismes », ni même ses « négligences », mais la liberté de son allure, et je ne sais quelle insouciance bourgeoise, ou même utilitaire, de tout ce qui n'a pour objet que de caresser agréablement l'oreille, d'amuser l'esprit, ou de surprendre la curiosité.

En revanche, il aura pour lui, non seulement les Moliéristes, — les « Moliéristes » sont des dévots ou des « maçons », des francs-maçons, dans l'admiration desquels il n'entre pas un atome de critique, — mais tout ce qu'il y aura toujours en France de Gaulois. Et peut-être ceux-ci n'admireront-ils pas toujours en lui ce qu'il a de meilleur. Ils feront, eux aussi, la confusion que nous disions des idées ou de la philosophie de Molière avec son style. Ils n'admettront pas qu'il y ait rien à reprendre ou à critiquer dans des pièces qui, comme *Tartuffe* ou *les Femmes savantes*, font si bien les affaires de leurs préjugés ou de leurs pas-

sions : passions héréditaires, ou du moins héritées des conteurs de nos vieux fabliaux, et préjugés passés dans le sang de la race! Mais de plus libéraux, qui sauront distinguer et choisir, tout en refusant d'accepter la philosophie de Molière, et, en la combattant au besoin, reconnaîtront que, si jamais une manière d'écrire fut analogue, adéquate, adhérente à une manière de penser, c'est celle de Molière. Et si par hasard quelque Moliériste trouvait cet éloge un peu mince, je le prierai de considérer qu'entre toutes les qualités qui font le grand écrivain, il n'y en a pas de plus rare, ni, dans quelque genre que ce soit, qui en fasse un représentant plus éminent de ce genre, que celle qui consiste à dire constamment tout ce que l'on veut dire; et à le dire précisément avec l'exacte portée, la résonance, pour ainsi parler; et dans les termes qu'on l'a voulu dire. On écrit déjà fort bien quand on en dit à peu près la moitié.

15 décembre 1898.

LA BIBLIOTHÈQUE DE BOSSUET

Le lundi 3 décembre 1742, à Paris, dans « une des salles du couvent des RR. PP. Augustins », on vendait la bibliothèque de « Messieurs Bossuet, anciens évêques de Meaux et de Troyes ». Nous avons le catalogue de cette vente, une plaquette de 104 pages, imprimée pour les libraires Gandouin, Piget et Barois fils. Si l'on est bien aise d'apprendre, par un article de l'*Inventaire* dressé les 13-20 mars 1673, au lendemain du décès de Molière, que l'auteur des *Femmes savantes* possédait le « gros *Plutarque* » où Chrysale met ses rabats; et s'il est sans doute intéressant, pour l'histoire de la littérature et de l'art, de découvrir un *Vasari* dans la bibliothèque de Boileau[1]; il ne saurait l'être moins de feuilleter le catalogue de la bibliothèque de « Messieurs Bossuet »; et il est surprenant que personne, à notre connaissance du moins, ne s'en soit encore avisé. Il s'agit en effet d'une biblio-

1. N° 251 de l'inventaire : « *Item*, un paquet de 9 volumes in-4°, dont *Vasari*, et un volume de figures. » (*Bulletin de la Société de l'histoire de Paris*, septembre-octobre 1889.)

thèque assez importante, — qui ne formait pas moins de 5 000 à 6 000 volumes, sous 1 457 numéros, — et nous serions vraiment bien malheureux si nous ne réussissions à en tirer des renseignements utiles sur quelques parties de l'œuvre de l'évêque de Meaux.

Car, pour l'évêque de Troyes, — celui que Joseph de Maistre a quelque part appelé « le petit neveu d'un grand homme », — nous le connaissons, et, le connaissant, nous pouvons tenir pour certain qu'il n'aura pas ajouté grand'chose à la bibliothèque de son oncle. Le calomnierons-nous si nous le soupçonnons cependant d'y avoir introduit des poèmes comme l'*Orlando furioso*, de l'édition de Lyon, 1651, ou *Il Decameron, di Messer Giovanni Boccaccio*, de l'édition d'Amsterdam, 1665? Bossuet ne doit jamais avoir éprouvé la tentation ou la curiosité de lire le *Basilic* ni la *Fiancée du roi de Garbe*. Nous ne nous figurons pas non plus le grand orateur des *Oraisons funèbres* faisant l'acquisition des *Satires* de Salvator Rosa, en italien. Mais, tandis que le futur évêque de Troyes, n'étant alors que l'abbé Bossuet, représentait son oncle à Rome, et y poursuivait en son nom la condamnation du quiétisme, nous pouvons supposer qu'avec le goût de la vie facile, qui était en ce temps-là celle de Rome, il y aura pris aussi quelque teinture de littérature italienne; et ainsi s'explique, dans la bibliothèque de « Messieurs Bossuet », la présence des livres dont on vient de rappeler les titres. Il n'y en a guère plus d'une douzaine de cette nature, dont les plus curieux à signaler seraient, après ceux que l'on vient de citer, l'*Adone*, du cavalier Marin, Amsterdam, 1678; et l'*Énéide travestie*, du signor Giovanni Bat-

tista Lalli, Venise, 1633. Ce travestissement de l'*Énéide* a précédé, comme on voit, ceux de Scarron et des frères Perrault.

Mais si l'on peut ainsi faire assez aisément, dans la bibliothèque de « Messieurs Bossuet », le départ des livres de l'oncle et de ceux du neveu, il est plus difficile et plus délicat de dire si les libraires Gandouin, Piget et Barois n'ont pas mêlé, parmi ces 1 457 numéros, quelques livres de leur fonds ou d'une autre bibliothèque. C'est ce qu'on voit faire parfois aux libraires chargés d'une vente; ils en profitent pour écouler les plus invendables de leurs invendus; et comme, après tout, ce n'est pas en vue de l'histoire littéraire qu'ils rédigent leur *Catalogue*, on ne peut pas très sévèrement leur reprocher cette supercherie. On voit du moins quel en peut-être, en un cas donné, le danger. Mais pourquoi, sans en avoir aucune preuve, mettrions-nous en doute la probité professionnelle de Barois fils ou de Pierre Gandouin? Ce qu'en tout cas nous pouvons dire, et ce qui est une sorte de garantie, c'est que la disposition du *Catalogue des livres de la bibliothèque de Messieurs Bossuet* est conforme, jusque dans le détail, au classement réel de la bibliothèque de l'évêque de Meaux.

C'est dans le programme d'un *Cours de théologie*, rédigé par Bossuet lui-même, — à l'époque, peut-être, où il s'occupait avec Fleury de la réforme des études ecclésiastiques, — que nous trouvons l'indication de ce classement : *Bibliothecæ ordinandæ series*. Les livres y sont distribués par grandeur de format : les in-folios d'abord, les in-quartos ensuite, et finalement et ensemble, ou en tas, les in-octavos et les in-douze.

Cette distribution se retrouve dans le *Catalogue* de Barois et Gandouin : in-folios du numéro 1 au numéro 575, inclusivement; in-quartos, de 576 à 959; et in-octavos et in-douze de 960 à 1 457. On y retrouve également dans chaque classe, *in unaquaque classe*, l'ordre suivant :

1° Biblia et bibliorum interpretes;

2° Patres; a. *Græci*; b. *Latini*;

3° Theologi; a. *Scholastici*; b. *Morales*; c. *Polemici* et *Heterodoxi*;

4° Concionatores;

5° Ius : a. *Canonicum*; b. *Civile*; c. *Gallicum*; d. *Externum*;

6° Philosophi;

7° Oratores;

8° Poetæ;

9° Philologi;

10° Grammatici;

11° Historia : a. *Ecclesiastica*; b. *Græca*; c. *Romana*; d. *Byzantina*; e. *Gallica*; f. *Externa*;

12° Chronologi, *seu Historiæ universales*, et

13° Geographi. Voilà de l'ordre, assurément, et voilà de la précision! Il n'y a rien de semblable dans le catalogue ou plutôt l'inventaire des livres de Boileau, par exemple, tel que l'ont dressé, « le lundi 23 mars 1711 », les sieurs Barbe, huissier présent, et Nicolas Caillou, libraire à Paris [1].

On ne se propose point ici de parcourir l'une après l'autre toutes les divisions que l'on vient d'énumérer,

1. C'est d'ailleurs la classification habituelle du temps, et aussi ne la signalerait-on pas, sans sa coïncidence avec la pièce qui figure dans la collection des *Œuvres* de Bossuet.

et autant vaudrait reproduire purement et simplement le « Catalogue des Livres de Messieurs Bossuet ». Mais puisqu'il s'agit du précepteur du Dauphin, fils de Louis XIV, ou encore de l'homme dont Désiré Nisard a si bien dit qu'il représentait au XVIIe siècle « l'alliance des deux antiquités », on aimera savoir avant tout quels classiques latins et grecs figuraient dans sa bibliothèque. C'était donc, en suivant les divisions du catalogue, où les *Orateurs*, même profanes, et nous pourrions en faire la remarque, ont en quelque manière le pas sur les *Poètes* : *Démosthène*, en deux éditions, Paris, 1570, et Bâle, 1572; *Homère*, en trois éditions, — plus un exemplaire de la traduction de Mme Dacier, 1711, hommage probable de la traductrice à l'abbé Bossuet; — *Eschyle*, *Sophocle*, *Euripide*, *Aristophane*, *Pindare*, en grec: *Anacréon*, *Sapho*, *Bion*, *Moschus*, en français, 1684 et 1686; *Platon*, grec-latin, *ex interpretatione Johannis Serrani*, édition de Paris, 1578, chez Henri Estienne; *Aristote*, en deux éditions : celle des Alde, Venise, 1495, et celle de Guillaume Duval, Paris, 1619; *Jamblique*, *Diogène Laërce*, *Athénée*, *Lucien*. Il va sans dire que les historiens, *Hérodote* et *Thucydide*, *Polybe* et *Plutarque* y figurent aussi, mais ailleurs, dans une autre section, et classés au titre de l'*Histoire grecque*. Pareillement *Xénophon*, *Arrien*, *Pausanias*. Ajoutons-y le recueil des fragments des poètes grecs : *Poetæ Græci veteres carminis heroici scriptores*, 1606, *Aureliæ Allobrogum*; deux éditions de l'*Anthologie*, l'une in-folio : *Anthologia Epigrammatum cum annotationibus J. Brodæi*, Francfort, 1600, et l'autre in-quarto : *Florilegium diversorum Epigrammatun in septem libris divisum*, sans

autre indication, au catalogue, de lieu, de date ou d'éditeur. Quant aux classiques latins, nous aurions plus vite fait de dire quels sont ceux *qui ne se trouvent pas* dans la bibliothèque de Bossuet. Il a trois ou quatre éditions de Cicéron, dont celle de Robert Estienne, Paris, 1550, et celle des Elzevirs, Amsterdam, 1642; il en a quatre de Virgile, et quatre également d'Horace : celle de Lambin, 1605, celle des Elzevirs, 1626, celle de Jean Bond, 1650, et enfin une édition *variorum*, de Hollande, 1658. Il a encore un *Corpus omnium veterum Poetarum Latinorum*, Genève, 1627; il a un *Claudien* et il a un *Ausone*; il a plusieurs *Florus* et plusieurs *Suétone*. Serons-nous bien téméraires si, de là, nous tirons cette conclusion, qu'il a lu ses « classiques », non seulement en amateur ou en lettré, mais en érudit, pour ne pas dire en philologue, avec le souci de se faire, de la diversité des commentaires ou de la multiplicité des « leçons » un moyen de serrer les textes de plus près? Car, d'ailleurs, il ne semble pas avoir été fort curieux de ce qu'on appelle en librairie la *condition* des livres : belles et rares éditions, riches reliures, ce luxe de bibliophilie semble lui être tout à fait étranger; et alors, pourquoi quatre éditions de Cicéron ou d'Horace, et justement les plus réputées?

A plus forte raison, ce même souci de l'exactitude et de la précision l'a-t-il dû porter dans l'étude des Livres Saints; et, en effet, à défaut de tout autre témoignage, c'est ce que suffit à prouver le catalogue de sa bibliothèque. Cet orateur, — puisque aussi bien l'un des grands reproches qu'on lui fasse est de n'avoir été que le plus grand de nos orateurs; et

Renan, par exemple, qui lui-même parlait fort mal, ne laissait pas échapper une occasion de s'en glorifier aux dépens de Bossuet, — cet orateur a été un théologien et un critique. Sans doute, il ne l'a pas été à la manière de Richard Simon, par exemple; et, du moment que le Concile de Trente avait déclaré la *Vulgate* authentique en tout ce qui touche la foi et les mœurs, — *pro authentica habeatur, et ut nemo illam rejicere quovis prætextu audeat vel præsumat*, — Bossuet n'a pas cru qu'aucune exégèse pût se proposer, en ce qui touche les mœurs et la foi, de corriger la *Vulgate* au moyen de la version des *Septante* ou des originaux hébraïques [1]. Mais qu'il ait d'ailleurs été curieux des moindres variantes, ce qui est le propre du philologue, et de la raison de ces variantes, ce qui est le propre du critique, on ne saurait guère le contester; et, nous le répétons, le catalogue de sa bibliothèque en est la preuve.

Par exemple, il ne possède pas moins de vingt éditions de la *Bible*, en toutes les langues et de toutes les provenances, catholique ou protestante. Il a la grande *Polyglotte* d'Angleterre, donnée à Londres, par Walton, en 1657. Il a deux Bibles hébraïques, l'une in-folio, de l'édition d'Elias Hutter, Hambourg, 1603; et l'autre en deux volumes in-octavo (n° 960 du *Catalogue*) dont son catalogue ne donne d'ailleurs ni le lieu d'impression ni la date. Il possède jusqu'à trois éditions des *Septante*. Et il en a quatre de la *Vulgate*, sans compter la *Bible* de Robert Estienne [2] et une autre

1. Voyez à ce sujet le livre intéressant et hardi de M. Margival sur *Richard Simon*.

2. C'est le n° 4 du catalogue, et il est ainsi décrit : *Biblia*

édition latine : *Biblia sacra, cum glossa ordinaria Nic. Lirani*, Douai, 1617. Il a aussi des éditions ou traductions françaises, parmi lesquelles nous citerons : *La Sainte Bible sur la version de Genève*, par Samuel et Henri Desmarets, Amsterdam, Elzevir, 1669[1], et la *Bible*, dite de *Sacy*, en deux éditions, Paris, 1699, 32 volumes in-8°; et Paris, 1700, 16 vol. in-12. Et il a enfin des éditions anglaises, datées de Cambridge, 1665, et une *Sainte Bible en allemand*, Amsterdam, 1684, in-4°. Est-ce une édition de la version de Luther? Si toutes ces éditions, comme je le crois, ont fait partie de la Bibliothèque de Bossuet, apparemment il a dû s'en servir. Si quelques-unes d'entre elles, comme la *Bible de Sacy*, ont pu lui être offertes en hommage par MM. de Port-Royal, ce ne sont pas les éditeurs anglais de la *Polyglotte* de Walton qui ont pu lui offrir la leur, en 1657, quand à peine commençait-il d'être connu dans les chaires de Paris. Et pour peu que l'on se rappelle ici la nature des controverses qu'il a soutenues, ne voit-on pas comment, par quelles raisons, s'explique la présence de toutes ces éditions dans sa bibliothèque? Ajoutez-y de nombreuses éditions de telle ou telle partie de la Bible, du *Livre des Psaumes*, par exemple, et les gloses de tous les commentateurs, — *interpretes*, — orthodoxes ou

Latina, Parisiis, apud Robertum Stephanum, 1640, maroquin vert.

Je suppose que 1640 est mis là par erreur pour 1540, qui est effectivement la date d'une des éditions de la Bible d'Henri Estienne. (Cf. A. Renouard, *Annales de l'Imprimerie des Estienne*, p. 48 et 49.)

1. Voyez Alphonse Willems, *Les Elzevier, Histoire et Annales typographiques*, n° 1402.

hétérodoxes, catholiques, juifs ou protestants, y compris Louis Capelle, Spinosa et Richard Simon.

J'ai tâché de montrer ailleurs, dans une étude sur *la Philosophie de Bossuet*, comment et en quoi la deuxième partie de son *Discours sur l'histoire universelle* était une apologie, contre Spinosa[1], du rapport des Testaments et du caractère miraculeux de l'histoire du peuple de Dieu. N'est-il pas intéressant, à ce propos, de trouver le *Traité théologico-politique* dans la bibliothèque de Bossuet : *Tractatus theologico-politicus, auctore Spinoza, Hamburgi, 1670*, Kunrath (n° 638 du catalogue)? Il possédait aussi l'*Éthique* (n° 666), *Opus posthumum Bencdicti de Spinoza*, — et même en manuscrit, nous dit expressément le catalogue, — et en effet l'édition originale de l'*Éthique* n'a pas pour titre *Opus posthumum Benedicti de Spinoza*, mais bien « *B. d. S. Opera posthuma* ». Spinosa étant mort en 1677, à la fin du mois de février, faut-il croire que Bossuet fût tellement attentif à l'œuvre du philosophe que de n'avoir pu prendre patience jusqu'à la publication du livre? On n'oserait l'affirmer que si l'on connaissait la date précise de la publication des *Opera posthuma*, qui ont paru en 1677, il est vrai, mais à

1. M. Margival, à ce propos, dans le livre que j'ai cité, me reproche vivement d'avoir rapproché la « critique » ou l'« exégèse » de Spinosa, de celle de Richard Simon, et il veut bien m'apprendre qu'elles n'ont entre elles aucun rapport. Il se trompe; et l'analogie que j'ai voulu mettre en lumière entre le *Traité théologico-politique* et l'*Histoire critique de l'Ancien Testament*, est celle qui consiste à s'être proposé de « rabattre », si je puis ainsi dire, l'histoire du peuple de Dieu sur le plan des autres histoires. Traiter *la Bible* comme l'*Iliade* ou comme le *Ramayana*, voilà le dessein commun et fondamental, voilà le point de départ de tous les exégètes : Spinosa en fut le premier.

quel moment de l'année? Il serait encore intéressant de rechercher, à ce propos, comment Bossuet a connu Spinosa? si quelque Spanheim, par exemple, à moins que ce ne soit le prince de Condé, lui a signalé le penseur d'Amsterdam, ou si c'est lui-même, Bossuet, qui, dans l'auteur du *Traité théologico-politique*, a discerné d'abord le plus dangereux peut-être de ses adversaires? Mais l'examen de cette question nous entraînerait sans doute un peu loin du catalogue de sa bibliothèque; et tout ce qu'il nous importait ici de noter, c'est la preuve de fait qu'aucun des progrès de la critique de son temps n'a laissé Bossuet indifférent. On répète encore trop souvent le contraire, et, supposé que l'on ne diminuât point ainsi la portée de son « exégèse », toujours est-il qu'à tout le moins on en altère la signification.

On pense bien, après cela, que si les *hétérodoxes* ont leur place dans sa bibliothèque, les *orthodoxes* y ont aussi la leur. Et en effet on y trouve non seulement tous les Pères, les *Chrysostome* et les *Athanase*, les *Jérôme* et les *Augustin*, dont il possède les deux grandes éditions : celle de Louvain, 1586 [ou des théologiens de Louvain], en onze volumes in-folio; et celle des Bénédictins, en huit volumes, Paris, 1670; mais la plupart aussi des grands scolastiques : *Saint Thomas*, de l'édition d'Anvers, 1612; *Saint Bonaventure*, de l'édition de Lyon, 1639; *Duns Scot*, de l'édition de Lyon, 1639. Il possède encore les *Suarez*, les *Petau*, les *Thomassin*. Et, à la vérité, je ne sais s'il les a tous lus, ni comment il les a lus, — c'est la question qu'on pose volontiers à tous ceux que l'on voit entourés de beaucoup de livres, et il n'y en a guère

de plus sotte! — mais qu'il ait tenu à les posséder; à les avoir là, comme on dit, sous la main; à pouvoir en toute occasion se reporter aux sources, c'est ce qu'il est utile de constater. *Qui scit ubi scientia sit*, a-t-on dit, *ille est proximus habenti* : c'est le principe qui préside à la formation de toutes les bibliothèques de travail. Une bibliothèque de travail est comme un *Dictionnaire* élargi, développé jusqu'aux proportions de quinze ou vingt mille articles dont chacun forme un ouvrage entier. On en lit quelques-uns, ce qui s'appelle « lire » : on consulte les autres et selon besoin qu'on en a. La bibliothèque de Bossuet était une bibliothèque de travail; et, naturellement, avec tous ces secours, il a pu d'ailleurs se tromper, en plus d'une occasion, mais ce qu'on peut le moins lui reprocher, c'est d'avoir cru que l'éloquence fût capable de remplacer les raisons ou de suppléer la critique. Avec le catalogue de sa bibliothèque sous les yeux, nous pouvons l'affirmer, — et rien ne le distingue plus expressément de Pascal dont l'éducation première fut celle du mathématicien, — il s'est toujours efforcé de mettre dans toutes les questions ce que l'étendue de l'information, la connaissance personnelle des textes, et une critique judicieuse y peuvent introduire de lumière, d'exactitude et de précision.

C'est ce que l'on achèvera de croire, avec et comme nous, si l'on fait attention au nombre et à la qualité des livres d'histoire qui figurent dans sa bibliothèque. Le catalogue en est effectivement plus instructif encore que le plan qu'on a vu qu'il en avait tracé; les subdivisions en sont plus nombreuses, la classification plus

remarquable. Par exemple, une première section d'in-folios est consacrée à l'*Histoire ecclésiastique*. Vient ensuite une seconde section pour l'*Histoire des ordres religieux*, et une troisième pour les *Vies des saints*. Une quatrième section est consacrée à l'*Histoire grecque*, une cinquième à l'*Histoire romaine*, une sixième à l'*Histoire byzantine*, dont le premier numéro [n° 429] est le *Corpus historiæ bizantinæ*, *Parisiis*, *e Typographia regia*, 1648 et années suivantes, en 23 volumes. Notons ici. pour compléter l'histoire ancienne, une dernière section de numismatique : *Huberti Goltzii Numismata*, Bruges, 1563; et d'épigraphie, *Jani Gruteri Inscriptiones Romanæ*, 1616. L'histoire moderne est subdivisée de la manière que voici : 1° *Histoire d'Italie*; 2° *Histoire de France*, histoire générale d'abord, et histoire des provinces et des villes; 3° *Histoire d'Allemagne*; 4° *Histoire des Provinces Belgiques*; 5° *Histoire d'Espagne*; 6° *Histoire des Pays du Nord*, et enfin 7° *Histoire de l'Asie et de l'Afrique*. Il n'y a de section pour l'*Histoire d'Angleterre* que dans la classe des in-octavos et des in-douze, et la section ne comprend que quatre numéros, dont les *Annales Rerum Anglicarum et Hibernicarum*, de Camden; Leyde, 1627; et la *Rerum Scoticarum historia*, de Buchanan, Édimbourg, 1643. En revanche, on ne peut s'empêcher de remarquer qu'indépendamment des ouvrages d'Adrien de Valois et des histoires générales de *Belleforest*, de *Du Haillan*, *Scipion Dupleix*, *Mézeray* et *Cordemoy*, — cette dernière en grand papier et reliée en maroquin rouge, — nous trouvons dans sa bibliothèque les histoires particulières de presque tous les rois de France de la race des Valois,

et presque tout ce qu'il y avait de *Mémoires* publiés de son temps.

Il possède encore quelques ouvrages d'astronomie, d'histoire naturelle, de médecine, de philosophie. Ce sont vraisemblablement ceux qui lui ont servi pour l'éducation du Dauphin, et, en particulier, pour la composition de son *Traité de la connaissance de Dieu et de soi-même*. J'y remarque le dialogue *de Systemate Mundi*, de Galilée, sous la date de 1641 ; et les *Observations et réflexions de Cassini*, sur la Comète de 1680, celle qui a donné lieu, comme on sait, mais dans un tout autre genre, aux observations et réflexions de Bayle. Notons également, dans sa bibliothèque, l'abondance des chronographes et des annalistes, le *Chronicus Canon Egyptiacus*, *Hebraïcus*, *Græcus*, de Marsham, Londres, 1672; et les deux volumes de *l'Histoire universelle* d'Aboul-Farage, traduite en latin par Édouard Pocock, Oxford, 1663. Les deux derniers livres de cet ouvrage étant consacrés à l'histoire des Arabes et à celle des Mongols, on en pourrait tirer la conséquence que Bossuet a eu ses raisons de ne pas parler de l'Orient dans son *Discours sur l'histoire universelle*, et si d'ailleurs nous ne le savions par un passage de la seconde *Instruction pastorale sur les promesses de l'Église* : « Allez donc chicaner saint Pierre et Jésus-Christ, dit-il, et alléguez-leur la Chine, comme vous faites sans cesse, et si vous voulez les terres australes, pour leur disputer la prédication écoutée par toute la terre : tout le monde, malgré vous, entendra toujours ce langage populaire qui explique *par toute la terre* le monde connu, et dans ce monde connu, une partie considérable et éclatante de ce grand tout. » C'est à

peu près ce qu'a voulu dire de nos jours Ernest Renan quand il a écrit, dans la *Préface* de son *Histoire d'Israël*, qu'il n'y avait au monde que trois histoires de « premier intérêt », lesquelles sont l'hébraïque, la grecque et la romaine. On trouve enfin, après cela, dans la bibliothèque de Bossuet, assez d'ouvrages d'histoire naturelle, d'anatomie ou de botanique pour que les rédacteurs du *Catalogue* en aient cru devoir faire une section spéciale, mais elle ne contient rien qui soit particulièrement intéressant.

Il en est autrement de la section des *Dictionnaires*, au nombre desquels nous signalerons le *Thesaurus linguæ græcæ*, d'Henri Estienne, de l'édition de 1572; le *Lexique grec-latin*, de Scapula, de l'édition de Lyon, 1663; les deux *Glossaires* de Du Cange : *ad scriptores mediæ et infimæ Græcitatis* et *ad scriptores mediæ et infimæ Latinitatis*; un *Dictionnaire anglais*; un *Dictionnaire espagnol*; et, en fait de *Dictionnaires français*, deux éditions de celui de Furetière; le *Dictionnaire Étymologique* de Ménage; et le *Dictionnaire de l'Académie*.

Celui-ci, tout naturellement, nous fait penser aux écrivains contemporains de Bossuet, et il faut dire ici tout de suite que le peu qu'on trouve de leurs œuvres dans cette grande bibliothèque, si complète à de certains égards, nous permet de croire : premièrement, que les libraires chargés de la vente n'y ont pas introduit trop de livres de leur fonds; et, en second lieu, nous explique la sévérité peut-être excessive avec laquelle ce grand écrivain, — dans plusieurs de ses *Sermons* et dans une page bien connue de son *Traité de la concupiscence*, — a parlé des « gens de lettres ».

Pascal même et Calvin l'ont à peine fait plus durement. Bossuet possède donc les *Œuvres de Descartes*, qui relèvent de la science ou de la philosophie plutôt que de la « littérature », et il possède les *Œuvres de M. de Molière*, de l'édition de 1682 [la date ici a son importance]; mais il ne possède ni celles de Corneille, ni celles de Racine, ni les *Fables* de La Fontaine, ni, sauf erreur, les *Caractères* de La Bruyère, ni même les *Pensées* de Pascal. Pascal n'est représenté, dans la bibliothèque de Bossuet, que par ses *Provinciales* et par son *Traité de l'équilibre des liqueurs*. Supposerons-nous là-dessus que, comme il arrive assez fréquemment, les ayants-droit de l'évêque de Troyes auront retiré de la vente ce que la bibliothèque de « Messieurs Bossuet » pouvait contenir d'intéressant pour des « gens du monde »? Il se peut! et le *Catalogue* d'une bibliothèque ne saurait évidemment nous inspirer la même confiance qu'un *Inventaire*. Cependant nous y rencontrons deux éditions de Boileau, celle de 1674 et celle de 1701, qui, à leur valeur propre, devaient joindre celle d'être des envois d'auteur, comme aussi bien les trois premiers volumes des *Parallèles* de Charles Perrault. On en peut dire autant de l'*Histoire des oracles*, de Fontenelle, et du *Traité de la satire*, de l'abbé de Villiers. Si nous ajoutons à ces quelques livres, égarés parmi tant d'historiens et de théologiens, la *Madeleine au désert de la Sainte-Baume de Provence*, Lyon, 1694; les *Bergeries*, de M. Malherbe, Paris, in-octavo, sans date indiquée au catalogue, n° 1316, — de telle sorte que nous ne saurions dire s'il s'agit des *Bergeries*, de Racan, ou des *Poésies* de Malherbe; — le *Clovis*, de

Desmarets de Saint-Sorlin; le *Recueil des Œuvres poétiques*, de Bertaut; les *Œuvres de Balzac*, en deux volumes in-folio, de la grande édition de 1665; et, je ne sais enfin par quel hasard, le *Vergier d'honneur*, d'Octavien de Saint-Gelais, en caractères gothiques, n° 788, nous aurons fait la part de la littérature française dans la bibliothèque de « Messieurs Bossuet ». Elle n'est pas très considérable, on le voit, et il est vrai que je n'y compte pas les *Dialogues posthumes du sieur de la Bruyère sur le Quiétisme*, non plus que le *Traité de morale*, de Malebranche. Je n'y compte pas davantage un exemplaire des *Sermons* de Bourdaloue, au millésime de 1707. Bossuet, à cette date, étant mort depuis déjà trois ans.

On a dit, — et le mot a fait fortune, grâce à une fausse interprétation, laquelle même est un vrai contre-sens, — « qu'un paysage était un état d'âme »; on peut dire, avec bien plus de vérité, qu'une bibliothèque est « un état d'esprit ou une forme d'intelligence ». Les livres que nous possédons, et la manière dont ils sont classés, sont révélateurs, non seulement de nos goûts, mais de notre profession, et de la manière dont nous la pratiquons. Il nous a semblé intéressant, quoique d'ailleurs un peu hasardeux, de chercher, dans la composition et dans la disposition de la bibliothèque de Bossuet, quelques renseignements sur la préparation ou, comme on dit aujourd'hui, sur les *dessous* de son œuvre. Évidemment cette bibliothèque était une bibliothèque de travail, où à peine trouve-t-on quelques volumes reliés en maroquin; et nous serions heureux si ce que nous en avons dit réussissait à déranger quelques-unes des

idées que l'on s'est formées sur Bossuet et sur sa manière de travailler. M. Alfred Rébelliau, dans son beau livre sur *Bossuet, historien du Protestantisme*, en remontant aux sources où Bossuet a puisé, nous a montré qu'il y avait eu dans le grand orateur un véritable historien. Nous aurions pu montrer également qu'en écrivant sa *Politique tirée des propres paroles de l'Écriture sainte*, Bossuet avait eu sous les yeux, sans compter l'ouvrage du père A. Contzen : *Politicorum libri decem*, Cologne, 1639, les ouvrages de Grotius, de Spinosa, de Hobbes, et *Tutte le opere di Nicolo Machiavelli*. N'est-ce pas comme si nous disions qu'en dépit de ce que l'on répète, l'emportement naturel de son éloquence n'a jamais étouffé chez lui les scrupules du critique, la patience du chercheur, et la conscience de l'érudit ? Mais c'est comme encore si nous disions que, jusqu'à son dernier jour il n'a cessé de vouloir s'instruire, et que personne moins que lui n'a vécu d'idées toutes faites. On ne rassemble pas 1 500 ou 2 000 in-folios pour ne pas s'en servir ; on n'a pas vingt ou vingt-cinq éditions de la Bible pour n'en lire ou n'en pratiquer ordinairement qu'une seule ; et on n'a pas la prétention de vivre de son fond quand on réunit autour de soi, comme Bossuet, tout ce qui peut servir à fortifier quelquefois nos opinions, mais aussi et plus souvent à les contredire, et donc à les modifier.

1er avril 1901.

L'ÉVOLUTION D'UN GENRE

LA TRAGÉDIE

Ce n'est pas un chapitre dans un recueil d'*Essais*, c'est tout un livre, et un gros livre, que l'on pourrait ou qu'il faudrait consacrer à l'histoire de la *Tragédie* dans la littérature universelle, si surtout on y voulait joindre l'examen et la discussion des questions de toute nature qui forment, à vrai dire, une partie de cette histoire même. C'est ainsi qu'une histoire de la tragédie grecque se distinguerait à peine, si l'on en croyait quelques critiques, d'une histoire du sentiment religieux en Grèce; et le moyen d'entendre l'histoire de la tragédie française, si l'on ne commence par en rattacher les diverses fortunes à toute l'histoire de notre « Ancien régime »? Obligés que nous sommes ici de nous restreindre, nous ne pourrons guère, dans ce court essai, qu'effleurer en passant quelques-unes de ces questions, les moins particulières, et nous ne donnerons de l'histoire de la tragédie qu'une esquisse tout à fait insuffisante. Nous tâcherons du moins de faire qu'on y reconnaisse, pour ainsi parler, le *schéma*

de l'histoire ou de l'évolution d'un genre, et, de telle manière, que tout ce que nous ne dirons pas et que l'on pourrait dire, le lecteur en aperçoive clairement, dans ce que nous dirons, les points de rencontre, d'insertion et d'attache.

I

A cet effet, il faut commencer par distinguer expressément la *Tragédie* de tout ce qui n'est pas elle, et notamment du *Drame*, dont elle n'est qu'une espèce ou une sorte, une forme entre beaucoup d'autres, la plus haute ou la plus idéale : nous voulons dire la plus dégagée de toute préoccupation d'être une imitation de la réalité. Le grand Corneille dira un jour que « le sujet d'une belle tragédie doit n'être pas vraisemblable », et il l'entendra d'une manière que nous essaierons d'expliquer. Mais déjà, ce que nous pouvons avancer, c'est que, de toutes les formes du drame, la tragédie est la moins réaliste, en un certain sens la plus symbolique, et, à ce titre, dans ses chefs-d'œuvre, la moins *contingente* ou la plus voisine de l'absolue beauté, par la noblesse première de son inspiration, par la sévérité de ses lignes, et par la profondeur de sa signification.

Le *drame*, en général, c'est l'*action*, c'est l'imitation de la vie médiocre et douloureuse; c'est une représentation de la volonté de l'homme en conflit avec les puissances mystérieuses ou les forces naturelles qui nous limitent et nous rapetissent; c'est l'un de nous jeté tout vivant sur la scène pour y lutter contre la

fatalité, contre la loi sociale, contre un de ses semblables, contre soi-même au besoin, contre les ambitions, les intérêts, les préjugés, la sottise, la malveillance de ceux qui l'entourent; et de là, le *drame* proprement dit, l'*Othello* de Shakspeare ou l'*Egmont* de Gœthe; — de là, le *drame bourgeois*, la pièce à thèse, la comédie réformatrice; — de là, la *comédie d'intrigue* : *le Barbier de Séville* ou *Mariage de Figaro*; — de là, le *drame passionnel*, romantique et lyrique, l'*Hernani* d'Hugo, l'*Antony* de Dumas; — de là encore, la comédie, la *haute comédie*, celle de Molière, l'*École des femmes* ou *Tartuffe*; — de là, la *comédie satirique* ou politique, *les Nuées* d'Aristophane ou ses *Chevaliers*; — la *comédie romanesque*, *Beaucoup de bruit pour rien*, où la lutte ne s'engage qu'avec le hasard des circonstances, celle dont l'épigraphe pourrait être le mot de Figaro : « Pourquoi ces choses et non d'autres? » — et de là enfin, le *vaudeville* ou la *farce*, quand le conflit ne s'établit qu'entre les prétentions de la sottise et la résistance de la vulgarité : *le Plus heureux des trois* ou *Célimare le bien-aimé*.

Mais, s'il n'y a pas de tragédie sans action, ni par conséquent qui ne soit du *drame* à cet égard, — dans le sens étymologique plutôt que dans le sens littéraire du mot — la *Tragédie* n'en diffère pas moins du *Drame* en général, et ne s'en élève pas moins au-dessus de toutes les formes qu'on vient d'énumérer un peu pêle-mêle, par sa tendance à réaliser *sous un aspect d'éternité* tous les sujets dont elle fait sa matière. On ne s'étonnera donc pas que, pour atteindre son but, elle se soit de tout temps astreinte à des règles ou conditions d'art extrêmement sévères,

étroites même, si l'on le veut, ou à tout le moins rigoureuses. Ne savons-nous pas bien qu'en aucun art la difficulté vaincue ou surmontée n'est un mince mérite? et rien n'est plus facile que d'en apercevoir les raisons.

> ... L'œuvre sort plus belle
> D'une forme au travail
> Rebelle,
> Vers, marbre, onyx, émail;

et il suffit qu'au lieu d'être, comme on le croit, ou comme on le dit trop volontiers, une laborieuse et jalouse invention des pédants, les difficultés qui, sous ce nom de règles, s'imposent à l'artiste, soient tirées de la nature des choses. On va voir, chemin faisant, que c'est le cas de la tragédie.

Elle est née en Grèce, où d'abord, et pendant longtemps, à ce que l'on conte, elle n'aurait été qu'une forme un peu plus développée du *dithyrambe*, lequel n'était lui-même à son origine que le chant liturgique dont s'accompagnait la célébration des Dionysies ou Fêtes solennelles de Bacchus. Le *dithyrambe* était chanté par des chœurs de satyres, qu'on appelait τραγικοί, — du mot τράγος, *bouc*, — à cause de « l'extérieur à demi-sauvage et bestial » des choreutes ou exécutants. Les historiens de la littérature grecque, et en particulier, les plus récents d'entre eux, MM. Alfred et Maurice Croiset, dans leur belle *Histoire*[1], insistent à ce propos sur le caractère populaire et même licencieux des Dionysies en général, ce qui

1. *Histoire de la littérature grecque*, par Alfred et Maurice Croiset, t. III, p. 30 et sqq.

ne les empêche pas, un peu plus loin, d'écrire que « la tragédie en Grèce est une des formes du culte public »; et, qu'issue « d'un des rites de la religion dionysiaque, *elle resta, pendant toute la période classique*, un hommage rendu par la cité à un de ses Dieux ». Il semble qu'il y ait là quelque exagération dans les termes, ou plutôt quelque confusion. La « religion dionysiaque » était-elle vraiment une « religion »? et peut-on dire que la manière qu'on avait de la célébrer fût vraiment une forme « du culte public »? Nous n'oserions en répondre. Ces mots mêmes de *Culte* et de *Religion* ne sont pas grecs, ou le sont à peine; et quand on en fait usage pour caractériser des fêtes comme les Dionysies ou les Panathénées, je crains toujours que l'on ne crée, sans le vouloir, une espèce d'équivoque. On commence par parler de la « religion de Bacchus » dans le sens où l'entendaient les Grecs, et, constatant alors que la tragédie en est sortie, on parle du caractère « religieux » qu'elle aurait toujours conservé en Grèce. Mais, — et sans faire observer pour le moment qu'elle ne l'a pas toujours conservé, ce caractère, — il est évident que l'on donne dans le second cas au mot de « religieux » un sens très différent de celui qu'il avait pour les Grecs, et c'est précisément ici la confusion. « Religieuse », la tragédie grecque l'est assurément dans son origine, en tant que la naissance en remonte à la célébration des Dionysies, mais elle a promptement perdu le souvenir de cette origine. C'est même en le perdant, que, d'une orgie populaire, elle est devenue le plus noble des genres littéraires. Et ce que l'on peut trouver de « religieux » dans la tragédie d'Eschyle ou

de Sophocle ne semble plus rien avoir de commun, ou peu de chose, avec l'intention « d'un hommage rendu par la cité à l'un de ses Dieux ».

La tragédie, informe et grossière en naissant,
N'était qu'un simple chœur, où chacun, en dansant,
Et, du Dieu des raisins entonnant les louanges,
S'efforçait d'attirer de fertiles vendanges,
Et le vin et la joie éveillant les esprits,
Du plus habile chantre un bouc était le prix.

L'étymologie que propose ici Boileau ne paraît pas être la bonne, mais ses vers, inspirés au surplus d'Horace, n'en contiennent pas moins sur les commencements de la tragédie plus d'humaine vérité que n'en ont depuis lui découverte les recherches minutieuses et contradictoires de l'érudition. Nous en dirons autant de ceux qui suivent :

Thespis fut le premier qui, barbouillé de lie,
Promena par les bourgs cette heureuse folie,
Et, d'acteurs mal ornés chargeant un tombereau,
Amusa les passants d'un spectacle nouveau.

On doute seulement aujourd'hui si Thespis « promena la tragédie par les bourgs »; et on doit ajouter que, s'il commença peut-être par en « amuser les passants », à la manière de nos forains, les représentations tragiques ne tardèrent pas à prendre une forme plus stable, plus régulière, et finalement « officielle ». La tragédie grecque n'a jamais été un spectacle comme les nôtres, qui se donnât en tout temps ni partout; on ne l'a toujours jouée qu'en des circonstances particulières et définies, notamment aux fêtes de Bacchus, — Dionysies des champs, Lénéennes, Grandes Dionysies; — et, de très bonne

heure enfin, l'esprit grec, vaniteux et avide de distinctions, l'a soumise au système ou, comme nous dirions, au régime des concours. Les partisans de la « liberté de l'art », — qu'il faut soigneusement éviter de confondre avec la « liberté dans l'art », — auront sans doute quelque peine à en prendre leur parti ! Mais il en faut bien convenir : l'*Agamemnon*, l'*Œdipe roi*, l'*Iphigénie* sont de l' « art officiel », si jamais il y en eut. Elles sont aussi de l' « art moral », non seulement de fait, mais d'intention, de « dessein principal et formé ». La « virtuosité », l'indifférence au contenu de la parole, ne s'insinuera que plus tard, beaucoup plus tard, et pour l'altérer, dans la composition du génie grec. Bossuet, avec la lucidité de son coup d'œil, ne s'est pas trompé quand, dans une phrase de son *Discours sur l'histoire universelle*, il a loué les Eschyle et les Sophocle d'avoir travaillé au perfectionnement de la vie civile. Je crois, en vérité, qu'il eût pu dire « civique »[1]. Et ainsi, dans l'histoire de toutes les littératures, il n'y a rien qui soit au-dessus de ces chefs-d'œuvre inspirés à leurs auteurs par l'émulation de triompher d'un rival; par l'ardeur de mériter une récompense d'État; et par le désir d'être « utiles » à leurs concitoyens !

On trouvera, dans l'*Histoire de la littérature grecque* de MM. Alfred et Maurice Croiset, — que nous suivons dans tout cet exposé. — de nombreux renseignements

1. Citons textuellement la phrase : « Homère, *et tant d'autres poètes*, dont les ouvrages ne sont pas moins graves qu'ils sont agréables, ne célèbrent que les arts utiles à la vie humaine, ne respirent que le bien public, la patrie, la société, et cette admirable civilité que nous avons expliquée. » (III, ch. 5.)

sur l'organisation matérielle des représentations tragiques, sur la disposition de la scène, sur la nature du décor, sur les masques de théâtre, etc., avec une très fine et très heureuse notation des conséquences qui en sont résultées pour la constitution intérieure de la tragédie grecque. La fonction crée-t-elle quelquefois son organe? C'est un beau sujet de controverse entre évolutionnistes. Mais ce qui n'est pas douteux, c'est que la nature de l'organe « détermine » ou « conditionne » celle de la fonction. On joue nécessairement sous le masque d'une autre façon qu'à visage découvert, et cette autre façon de jouer exige nécessairement une psychologie qui lui soit appropriée : sommaire, générale et typique. C'est pourquoi, dans une histoire de la tragédie grecque, on devra toujours donner une place considérable, et la première en ordre, ou en date, à ces questions d'organisation matérielle du théâtre. De l'examen d'une coquille, un naturaliste qui connaît son affaire sait induire jusqu'aux mœurs de l'animal qui l'habitait dans les temps antédiluviens. La connaissance du dehors mène à celle du dedans. Si nous voulons nous former de la tragédie grecque une idée complètement fausse, nous n'avons qu'à la voir jouer dans les conditions où se jouent nos tragédies modernes. Cette idée est peut-être plus fausse encore, plus éloignée de la réalité, quand les acteurs de la Comédie Française nous représentent l'*Œdipe roi* de Sophocle sur le théâtre d'Orange. Nous n'avons qu'un moyen de la rectifier, qui est de nous pénétrer, si nous le pouvons, des conditions matérielles de la représentation dramatique en Grèce, et, quand nous y aurons réussi, nous

étudierons alors, plus diligemment qu'on ne l'a fait, la réaction de ces conditions mêmes sur la constitution de la tragédie. Le théâtre, en général, est une adaptation des sujets de son choix à des conditions extérieures strictement définies, qui peuvent bien varier avec le temps, mais dont la rigueur s'exerce sur toute une période historique, et va jusqu'à déterminer, sans que les auteurs en aient toujours conscience, le choix même des sujets.

D'autres conditions, moins matérielles, sinon moins extérieures, ont agi sur la forme de la tragédie grecque : telle est, au premier rang, la fonction du chœur, et aucun exemple n'est plus démonstratif de ce qu'il y a, dans un genre littéraire bien caractérisé, de force interne qui l'achemine vers la réalisation de sa propre et pleine nature. « C'est le chœur, dit à ce propos M. Maurice Croiset, qui eut dans la tragédie primitive le principal rôle. L'acteur, créé par Thespis, ne venait d'abord qu'au second rang. Par une série de changements, ce rapport primitif finit par être complètement interverti. La personnalité du chœur alla toujours en s'effaçant à mesure que son importance diminuait: et, au contraire, celle de l'acteur, attirant de plus en plus l'intérêt, se subdivisa d'abord en plusieurs rôles, puis, dans chacun de ces rôles, elle prit chaque jour plus de variété. »

La raison n'en est pas difficile à donner. La présence du chœur, c'était, dans la tragédie grecque, le souvenir de sa première origine, et, pour ainsi parler, sa marque de naissance. Mais c'était aussi le lyrisme, et, pour aussi longtemps que le lyrisme persisterait dans la forme tragique, celle-ci ne pouvait atteindre la plé-

nitude, ni par conséquent la perfection de son genre. Car le lyrique et le dramatique s'opposent contradictoirement l'un à l'autre, ou, si je puis ainsi dire, s'empêchent l'un l'autre d'exister, et surtout de se développer. Expression et triomphe de la personnalité du poète, le lyrisme interpose toujours entre l'acteur et le spectateur un personnage étranger à l'action. L'action proprement dite en est arrêtée, suspendue ou ralentie. Quelque opinion que le chœur exprime, elle est extérieure à l'action de la tragédie. Le poète reparaît toujours dans les lamentations ou dans les réflexions qu'il lui prête. L'*objectivité* du sujet en est gravement atteinte, quand elle n'est pas tout à fait détruite. Nous n'avons plus sous les yeux les événements eux-mêmes, mais le reflet des événements dans l'imagination du poète. C'est pour ce motif que, « le principe d'action qui était dans la tragédie se dégageant de plus en plus, il a fallu de toute nécessité qu'elle sacrifiât ceux de ses éléments qui étaient impropres à l'action ». Nous verrons plus loin, dans des conditions tout à fait différentes, le même phénomène se reproduire, et la tragédie française, deux mille ans après la grecque, travailler obscurément, pour achever de se constituer, à l'élimination des mêmes éléments lyriques.

Un dernier pas restait à faire, et, après s'être en quelque manière purgée de l'élément lyrique, dont la persistance embarrassait son développement, il fallait que la tragédie grecque se libérât de ce qu'elle avait encore, à ses débuts, de trop voisin de l'épopée. Il est arrivé deux ou trois fois aux Grecs de s'essayer dans la tragédie historique. Un prédécesseur d'Eschyle,

Phrynichos, fils de Polyphrasmon, était l'auteur d'une *Prise de Milet*, dont Hérodote nous a conté qu'elle fit fondre les Athéniens en larmes; et l'on sait que les *Perses* d'Eschyle nous ont été conservés. Il semble aussi qu'il y ait eu des tragédies de pure invention, et peut-être Aristote songeait-il à la variété de ces essais successifs quand il écrivait dans sa *Poétique* [IV, 3] « qu'après s'être hasardée dans plusieurs directions, la tragédie se fixa, ἐπαύσατο, lorsqu'elle eut enfin reconnu sa véritable nature ». Ce qu'il y a de certain, c'est que la matière habituelle, et on pourrait dire classique, de la tragédie grecque, est *épique*, étant *légendaire*, et tout entière, ou à bien peu d'exceptions près, empruntée d'Homère, et de ses continuateurs, les poètes des *Nostoi* ou *Retours*. On appelait de ce nom générique les poèmes dont le sujet était le récit des aventures des héros de la guerre de Troie à la recherche de leur patrie. L'*Odyssée* en était le principal. Mais toutes les aventures ne sont pas « dramatiques », ni surtout « tragiques », et quelques-unes de celles d'Ulysse même en peuvent servir de preuve! Il y faut certaines conditions. Quelles sont ces conditions? C'est ce que nous allons discerner en suivant l'évolution, non plus théorique ou conjecturale, mais historique, de la tragédie grecque.

Passons donc rapidement sur les successeurs immédiats de Thespis : Chœrilus d'Athènes, qui vivait au temps de la 64e Olympiade (524-521) et dont on place la mort aux environs de 480; Pratinas de Phlionte, de qui tout ce que nous savons, c'est qu'il concourut avec Eschyle et Chœrilus dans la 70e Olympiade (500-497) et Phrynichos d'Athènes, dont nous avons déjà

cité le nom. Nous connaissons les titres de neuf des pièces de ce dernier : *les Égyptiens*, *Alcée*, *Antée ou les Libyens*, *les Danaïdes*, *la Prise de Milet*, *les Femmes de Pleuron*, *Tantale*, *Troïlos* et *les Phéniciennes*. On lui attribuait l'introduction des rôles de femmes dans l'intrigue tragique, et, — quoi qu'il en soit de la réalité du fait, — la légende ou le symbole, si c'en est un, quand on le rapproche du genre d'émotion sentimentale excité par *la Prise de Milet*, pourrait servir à indiquer la nature de son talent. C'était vraisemblablement un talent d'élégiaque, et ses tragédies, toutes lyriques encore, étaient un peu pauvres d'action, mais riches de poésie, de pathétique, et de mélodie.

C'est à ce moment que parut Eschyle, fils d'Euphorion, natif d'Éleusis, près d'Athènes (525-456), le premier des grands tragiques grecs, et on n'ose dire le plus grand, mais assurément le plus « religieux », dont la gravité ressemble à celle d'un mage ou d'un hiérophante, et celui des trois qui a élevé le plus haut la dignité de son art. Son œuvre entière ne comprenait pas moins de quatre-vingts ou quatre-vingt-dix pièces ; il nous en est parvenu sept, qui sont : *les Suppliantes*, *les Perses*, *les Sept contre Thèbes*, *Prométhée enchaîné*, *Agamemnon*, *les Choéphores* et *les Euménides*. Ces trois dernières, formant ensemble ce que les Grecs appelaient une « trilogie », sont quelquefois enveloppées sous le nom commun de *l'Orestie*. « *Les Suppliantes* paraissent la plus ancienne des pièces qui viennent d'être nommées[1]. » *Les Perses* sont de 472. Et si l'on admet enfin que *l'Orestie* a été jouée en 458,

1. A. et M. Croiset, III, p. 172.

— c'est-à-dire deux ans avant la mort du poète, — il devient intéressant de suivre, au moyen de la chronologie de son œuvre incomplète, le progrès de sa « manière », et celui de la tragédie elle-même vers la perfection de son genre.

Si, en effet, *les Suppliantes* ne sont guère qu'une élégie dramatique, il y a, en revanche, dans *l'Orestie*, autant d'action qu'il en fallait pour défrayer toutes les tragédies dont la famille des Atrides a fourni depuis lui le sujet. « De toutes les pièces d'Eschyle, nous dit M. Maurice Croiset, *les Choéphores* sont celle qui répond le mieux à l'idée que nous nous faisons de la tragédie. » Ne pourrait-on le prétendre également de l'*Agamemnon*, sinon des *Euménides*? C'est sans doute aussi dans cette trilogie mémorable, dont il faut dire qu'elle est une des grandes choses de l'esprit humain, que nous pouvons le mieux saisir, à cause de l'ampleur de développement que la liaison des trois pièces y donne à la pensée du poète, la « philosophie d'Eschyle ». Ébauchée dans les ombres ou dans la nuit du crime, et comme asservie dans l'*Agamemnon* à toute la « puissance des ténèbres », la tragédie, avec *les Euménides*, s'achève dans la lumière, et arrache l'homme à la fatalité que faisaient peser sur lui l'hérédité du crime, la jalousie des dieux, et l'implacabilité du destin. Émancipation et illumination progressives, c'est sous une autre forme, moins symbolique, plus humaine, moins éloignée de la vie commune, l'idée qui circulait dans le *Prométhée enchaîné*, ou pour mieux dire encore, la « leçon » qui s'en dégageait. Loin de nous les dieux barbares et sanguinaires que s'était forgés la primitive humanité!

S'ils existent, nous avons en nous de quoi braver leur Némésis, et, s'ils n'existent pas, c'est l'homme qui deviendra quelque jour à lui-même son dieu! Et cela sans doute est « religieux » en un certain sens, quoiqu'en un certain autre sens on fût tenté d'y voir la formule même de « l'irréligion »; mais ce qu'il nous paraît un peu plus difficile d'y retrouver, c'est la célébration d'un « rite de la religion dionysiaque ». Disons donc plutôt que, dès le temps d'Eschyle, la tragédie s'est comme détachée de ses anciennes origines; il a coupé le cordon ombilical; quelque émotion de terreur ou de pitié que nous communique le drame, elle est devenue tout humaine; et, déjà, la volonté du héros, rien qu'en s'érigeant contre la puissance mystérieuse des choses, a comme obligé la fatalité de reculer à l'arrière-plan de la vie.

On le voit mieux encore dans la tragédie de Sophocle, fils de Sophillos, né à Colone en 497 ou 495, et mort en 405, plus que nonagénaire. De cent trente ou cent vingt-cinq pièces qu'il avait, dit-on, composées, — j'avoue que ces chiffres m'étonnent toujours, et j'ai peine à concevoir qu'un Sophocle même ait pu donner tous les ans, pendant soixante ans, deux *Antigone* ou deux *Œdipe à Colone* par an! — la jalousie du temps ne nous en a conservé que sept : *Ajax*, *Philoctète*, *Électre*, *les Trachiniennes*, *Œdipe roi*, *Antigone* et *Œdipe à Colone*. La plus ancienne est *Ajax*, qui doit être antérieure à 440, et la plus récente, qui en est séparée par plus d'un demi-siècle, puisqu'elle ne fut jouée qu'après la mort du poète, est *Œdipe à Colone*. Agé qu'il était de plus de quatre-vingt-cinq ou six ans quand il l'écrivit, — car nous

savons que son *Philoctète*, qui précède *Œdipe à Colone*, est de 409, — on ne s'étonnera pas que ce soit la « moins dramatique » de ses tragédies : *Antigone*, *Électre*, *Œdipe roi* en sont les plus caractéristiques.

Une comparaison de l'*Œdipe roi* de Sophocle avec l'*Agamemnon* d'Eschyle ferait bien ressortir la différence du génie des poètes, et d'autant mieux qu'après ou avec celle des Atrides, il n'y a guère, dans la légende grecque, de famille plus tragique que celle des Labdacides. Cependant on ne respire point dans la tragédie de Sophocle l'atmosphère d'horreur si caractéristique de la tragédie d'Eschyle; on n'y éprouve point, quelque dramatique et pressante que soit l'intrigue, la même sensation d'oppression; et, dans le court intervalle de vingt-cinq ou trente ans peut-être qui les sépare, « on sent qu'on a changé de cieux ». C'est aussi bien le caractère du théâtre de Sophocle, tel que nous pouvons le déduire de ses pièces et du témoignage de l'antiquité tout entière. Quelque chose de sombre planait encore sur tout le théâtre d'Eschyle; l'aspect général en avait je ne sais quoi de « cyclopéen » et de démesuré : le théâtre de Sophocle est « lumineux » et baigne, pour ainsi parler, dans la clarté légère du ciel attique. Une impression d'apaisement s'en dégage, et rien, dans l'art grec tout entier, si ce n'est quelque statue de la famille de la *Vénus* de Milo, ne donne mieux l'idée de la perfection dans la mesure. Le style, plus simple, moins épique, voisin, dans sa discrète élégance, de la prose la plus unie; les caractères, moins sommaires, moins entiers, d'une psychologie plus analytique, plus fine, plus subtile; la conception même du drame, moins homo-

gène peut-être, mais plus libre et plus variée, tout y concourt au même effet. L'humanité d'Eschyle, — ses Prométhée, ses Agamemnon, ses Clytemnestre, — était encore héroïque, au sens grec du mot, plus éloignée de nous et de la douceur même des mœurs de son temps : celle de Sophocle, — son Antigone, son Électre, son Œdipe, — s'est rapprochée de la nôtre. Elle n'en diffère déjà plus que par la noblesse instinctive, naturelle, des sentiments ou des attitudes; mais elle est toute pénétrée de vie; et, s'il est vrai que tout mouvement s'y range ou s'y contraigne encore et s'y gouverne sous la loi de la beauté, le voici, sous la forme de la passion, qui s'accélère, se précipite, et qui fait triomphalement son entrée ou son invasion dans l'art grec avec la tragédie d'Euripide.

Nous avons d'Euripide, fils de Mnésarchidès, né à Salamine en 480 et mort en 406, dix-sept tragédies et un drame satyrique. Le drame satyrique, *le Cyclope*, est précieux, comme étant le seul monument qui nous reste du genre. Les dix-sept tragédies sont : *Alceste*, *Médée*, *Hippolyte*, *les Troyennes*, *Hélène*, *Oreste*, *Iphigénie à Aulis*, *les Bacchantes*, *Andromaque*, *Hécube*, *Électre*, *les Héraclides*, *la Folie d'Hercule*, *les Suppliantes*, *Iphigénie en Tauride*, *Ion*, et *les Phéniciennes*. A peine est-il besoin d'ajouter que ces dix-sept tragédies ne représentent que la moindre partie de l'œuvre d'Euripide, et les catalogues ne lui attribuent pas moins de quatre-vingt-douze pièces. On ne peut à ce propos s'empêcher de faire deux observations : la première que, selon le mot d'Aristote, la tragédie grecque a tourné tout entière autour de trois ou

quatre familles ; et la seconde que, ni le vieil Eschyle, ni Sophocle, ni Euripide ne semblent s'être souciés qu'un autre eût traité avant eux les sujets de leur choix. C'est qu'en effet les contraintes qui s'imposaient à la tragédie grecque ne lui permettaient pas, comme le permettra plus tard à Shakspeare ou à Lope de Vega la liberté du *drame*, de choisir presque indifféremment toute espèce de sujet. Et, si nous insistons sur ce point, — sans parler de l'intérêt qu'il offre pour la théorie de la véritable *invention*, — c'est que rien n'a contribué davantage à différencier insensiblement la matière proprement tragique de la matière épique et de la matière lyrique.

En un certain sens, et du moment qu'elle a existé, ou que l'on en admet l'existence, la réalité s'impose tout entière à l'inspiration du poète épique, et s'il raconte le retour d'Ulysse, il n'a pas le droit, en un certain sens, d'omettre aucun des épisodes, — Circé, Nausicaa, le Cyclope ou les Lestrygons, — ni, dans le récit de ces épisodes, aucune des circonstances qui ont contrarié le retour d'Ulysse. Nous attendons de lui le récit de tout ce qui est arrivé. Des considérations de goût ou d'opportunité peuvent d'ailleurs intervenir et le dissuader de mettre en œuvre telle ou telle partie de son sujet, mais ces considérations n'ont rien de « contraignant » ; elles ne dépendent que du caprice, ou, comme on dit, du tempérament du conteur, et elles ne s'engendrent point de la constitution même de l'épopée. D'un autre côté, dans un autre genre, le poète lyrique est maître de son développement, dans l'élégie comme dans l'ode, qu'il chante ses amours ou qu'il célèbre le vainqueur des jeux.

On ne lui demande que d'être lui-même, et quelque sujet qu'il traite, ce qu'il lui plaira d'en dire n'a point de bornes « naturelles », ou n'en trouve que dans l'ampleur même de son inspiration : nous lui permettons d'ensevelir une maîtresse aimée dans une épitaphe de six vers, ou, s'il le préfère, de la pleurer dans tout un long poème. Mais il faut à la tragédie des sujets qui « entrent en forme », si je puis ainsi parler, et quand une fois on les a choisis, ni le poète n'est plus maître du développement à leur donner, ni toutes les circonstances n'en répondent toujours aux exigences du théâtre. Pour être « dramatique », un sujet ne doit pas seulement s'adapter aux conditions matérielles de la scène, — et encore y fallait-il joindre en Grèce les conditions du concours, — mais de plus et surtout il doit se développer conformément à sa propre constitution ; et c'est pourquoi des aventures extrêmement romanesques se trouvent quelquefois n'être nullement dramatiques. Telles sont précisément la plupart de celles d'Ulysse dans l'*Odyssée*. Mais, de « dramatique » pour devenir vraiment « tragique », il faut encore qu'un sujet, horrible ou sanglant en soi, comme celui d'*Agamemnon* ou d'*Œdipe roi*, ne soit pas incapable de revêtir quelque noblesse, de même ou à peu près qu'un mouvement ne devient sculptural que dans l'imperceptible instant de son passage à l'état statique. Ce sont toutes ces raisons qui, en Grèce, ont comme obligé les grands tragiques à reprendre l'un après l'autre les mêmes sujets, et quand, pour les renouveler, ils ont voulu, tel Euripide, y introduire la passion, ils l'y ont introduite, mais, avec elle et en même temps, ils y ont introduit le

mouvement qui « déplace les lignes », et, en les déplaçant, devait faire à la longue évoluer la tragédie vers le mélodrame.

Aristote a quelque part appelé Euripide le plus tragique des tragiques : il en est aussi le plus moderne, et le plus voisin de nous. M. Maurice Croiset le nomme « un destructeur d'illusions », et, en effet, dans son œuvre, il semble bien que la tragédie grecque ait perdu désormais tout souvenir de son caractère « religieux ». Oserons-nous, à notre tour, nous permettre l'anachronisme? Il y a, en vérité, quelque chose de « voltairien » dans l'inspiration philosophique du théâtre d'Euripide, et nous avons de lui des tirades qui semblent annoncer l'*Œdipe* du jeune Arouet :

> Nos prêtres ne sont point ce qu'un vain peuple pense,
> Notre crédulité fait toute leur science;

ou encore ;

> Qu'eussé-je été sans lui? Rien que le fils d'un roi.

Signaler cette analogie, c'est indiquer le principal défaut ou le plus apparent du théâtre d'Euripide. Génie mobile et capricieux, — on serait tenté de dire fantasque, — il est venu troubler l'harmonieux équilibre de la tragédie sophocléenne. Ses pièces ne sont pas liées, ni même toujours composées. Elles sont pleines d'épisodes et de digressions. Elles sont pleines aussi de « surprises », « de méprises » et de « reconnaissances », qui sont toujours des moyens bien vulgaires. Peut-être l'étaient-ils moins en Grèce! Mais sa sensibilité profonde, mêlée d'un peu de misanthropie, lui a permis, en revanche, de faire entrer dans

la tragédie grecque une quantité d'émotion, si l'on peut ainsi dire, inconnue avant lui. Il est « pathétique »; et quand ce n'est pas lui qui, comme tel de nos romantiques, souffre ou s'exalte par la bouche de ses personnages, on sent bien que, sous leur masque légendaire, si ce ne sont pas encore des aventures, ce sont au moins les sentiments de la vie commune qu'il aime à mettre en scène.

Le dernier pas était fait. En moins de cent ans, la tragédie grecque avait donné ses chefs-d'œuvre et, par eux, épuisé la fécondité de sa propre notion. Il ne nous reste rien ou presque rien des successeurs d'Euripide : Aristarque, Néophron, Ion de Chios, Acheos, Agathon, Théodecte, Chérémon, d'autres encore dont les noms seuls nous sont parvenus. Aristote nous dit du dernier, dans sa *Rhétorique* [III, 12], « que ses œuvres étaient plutôt faites pour être lues que pour être représentées ». Nous inclinerions à croire qu'on en pourrait dire autant de tous les autres. Le même Aristote loue encore, dans sa *Poëtique* [IX, 1], *la Fleur* d'Agathon, « où tout, dit-il, est d'invention, les choses et les noms, et qui n'en est pas moins agréable ». Nous le voulons bien! mais, et nous en avons indiqué quelques-unes des raisons, sur lesquelles nous reviendrons plus loin, une tragédie « toute d'invention » n'est pas une tragédie.

La vérité, quoi qu'on en pense et quoi qu'en disent certains critiques, par complaisance pour les auteurs, — et aussi parce qu'on n'aime pas vivre en des temps pauvres de chefs-d'œuvre, — la vérité, c'est que les genres s'épuisent; et il ne faut pas dire qu'après les Eschyle les Sophocle, les Euripide, s'il naissait

d'autres Euripides, d'autres Sophocles, et d'autres Eschyles, on verrait renaître avec eux des *Iphigénie*, des *Œdipe à Colone* et des *Agamemnon*, mais il faut dire que l'épuisement du genre les empêcherait d'en écrire, et ils seraient autre chose, et de plus grands poètes, si l'on veut, mais non pas des tragiques. Pendant quatre ou cinq siècles qu'a encore après eux duré la littérature grecque, il n'est pas du tout prouvé, ni même probable qu'il ne soit né des poètes qui, en d'autres conditions, eussent été Euripide, Sophocle ou Eschyle, mais ce qui est certain, c'est qu'aucun ne l'a été, et, au rebours de ce que l'on croit, la cause en est que les conditions extérieures sont demeurées trop semblables pour eux. Ni les genres en particulier, ni l'art en général ne se renouvellent d'eux-mêmes ou de leur fonds, et l'intervention du génie, si quelquefois, très rarement, elle contrarie l'évolution d'un genre, s'y insère, le plus souvent, pour la hâter en s'y adaptant. C'est la civilisation tout entière qui doit être renouvelée, dans son principe et dans sa forme, pour que l'art se renouvelle et que les anciens genres, dans un milieu nouveau lui-même, recommencent à vivre d'une vie vraiment féconde. L'histoire de la tragédie grecque nous en est un exemple ; l'histoire de la tragédie française nous en servira tout à l'heure d'un second.

II

Il semble *a priori* que la civilisation romaine eût dû constituer ce « milieu » favorable à une renais-

sance de l'art tragique; et, de fait, pour nous autres, modernes, des sujets comme celui d'*Horace* ou de *la Mort de Pompée*, s'ils sont d'un autre ordre, ne nous paraissent assurément pas moins « dignes du cothurne » que le sujet de *Philoctète* ou celui d'*Andromaque*. L'histoire de Rome est pleine de traits d'un héroïsme féroce, et, sans doute, on ne serait pas embarrassé de découvrir plus d'une convenance entre les exigences de l'art tragique et les traits essentiels du génie latin. Cependant la tragédie n'a pas fait fortune dans l'antique Italie, et, au contraire, pendant longtemps, la critique moderne a pu se demander, rechercher, et même trouver les raisons de cette indifférence. *De causis neglectæ a Romanis tragædiæ* : c'est le titre d'une dissertation allemande datée de 1789; et cinquante ans plus tard, dans ses *Études sur les poètes latins de la décadence* (1834), Désiré Nisard établissait fort doctement que, « s'il n'y avait pas eu, à proprement parler, de tragédie romaine », c'était d'abord qu'on n'en connaissait point chez les Romains, et c'était, en second lieu, qu'il ne pouvait pas y en avoir eu. Mais un jeune et brillant professeur de l'Université de Fribourg, M. Gustave Michaut, dans un excellent livre sur *le Génie latin*, s'est inscrit en faux, tout récemment, contre les conclusions de Nisard, et s'est efforcé de prouver, non seulement qu'il y avait eu « une tragédie romaine », mais encore que cette tragédie, — dont il ne nous reste que des fragments et des titres de pièces, — si peut-être, si certainement elle n'avait pas égalé la tragédie grecque, n'était pas indigne d'être mise au moins en comparaison avec la comédie de Plaute et de Térence.

Pour l'établir, il a invoqué les noms de Livius Andronicus, de Nævius, d'Ennius, de Pacuvius, d'Accius; et ce sont, en effet, dans l'histoire de la littérature latine, des noms considérables. Il a rappelé, fort à propos, de quels applaudissements le public romain avait accueilli leurs chefs-d'œuvre. Et il a très bien montré que la tragédie latine, quoique n'ayant en général traité, comme la comédie, que des sujets grecs, *eût pu* les marquer d'une empreinte originale et nationale. Mais ce qu'il n'a pas prouvé, c'est que les Ennius ou les Accius eussent en effet marqué ces sujets de cette empreinte, et je conviens d'ailleurs qu'en l'absence des textes, il ne lui était pas facile de le faire. Nous sommes donc fondés à dire qu'en dépit des titres et des noms qu'on apporte, « il n'y a pas à proprement parler de tragédie romaine ». Les Romains se sont exercés dans la tragédie, et nous pouvons admettre, si l'on le veut, qu'ils y aient brillamment réussi, mais il n'y a pas de tragédie latine. Ou, en d'autres termes encore, on ne saurait trouver une conception de la tragédie qui soit propre à Nævius ou à Pacuvius. La langue seule de leurs pièces fut latine, tout le reste en était grec. Ils n'ont été dans la tragédie que les imitateurs de leurs maîtres. Je crois bien que ni les Allemands, dans leurs dissertations, ni Désiré Nisard n'ont voulu dire autre chose.

Ce qui m'engage particulièrement à le croire, c'est que Nisard l'a dit en songeant à Sénèque, dont il avait, comme nous, les neuf ou dix tragédies sous les yeux, et avec l'intention d'expliquer par des raisons de doctrine le peu de cas qu'il en faisait. Si les tragédies

de Sénèque, — sa *Troade*, son *Thyeste*, son *Hercule furieux*, son *Œdipe*, sa *Médée*, sa *Thébaïde*, son *Agamemnon*, son *Hercule mourant*, son *Hippolyte* (la dixième est une *Octavie*), — toutes empruntées de la légende grecque, ne sont que des déclamations rythmées, c'est que telle était, nous dit Nisard, la tradition du génie latin en matière d'art tragique, et je crains, — pour l'honneur ou la gloire des lettres latines, — que Nisard, tout compté, n'ait raison. Il a seulement trop déprécié Sénèque, ou du moins il ne lui a pas tenu compte de l'influence qu'il devait un jour exercer, et il n'a pas reconnu les raisons de cette influence. Sénèque, dans l'histoire de la littérature latine, et Plutarque, dans l'histoire de la littérature grecque, sont les deux premiers écrivains que l'on puisse considérer comme *cosmopolites*, citoyens du monde autant que de Cordoue et de Chéronée, voire de Rome, et, pour cette raison même, prédestinés à devenir, dans l'Europe de la Renaissance, les modèles des Français aussi bien que des Espagnols, et des Anglais comme des Italiens[1].

Mais, avant d'en venir aux temps de la Renaissance, faut il essayer de ressaisir au moyen âge quelque trace de la tragédie? La question revient à celle de savoir si l'évolution des *Mystères* fait ou non partie de l'histoire de la tragédie. Historiquement et en fait, on peut répondre hardiment que non. Il y a solution de continuité dans la chaîne des temps. Les auteurs de nos *Mystères* n'ont rien hérité des Latins et des Grecs, de Pacuvius ni de Sophocle, et j'ajoute,

1. Voyez sur ce point : A.-W. Ward, *A history of English dramatic Literature*; Londres, 2e éd., 1899.

sans tarder davantage, qu'ils n'ont préparé ni le drame de Shakspeare, ni la tragédie de Racine. Je serai moins affirmatif en ce qui regarde le drame espagnol, et il se pourrait, — je n'ai pas examiné la question, — que la tradition des *Mystères* eût eu sa part d'influence dans la conception des *autos sacramentales* de Calderon et de Lope de Vega. Mais, théoriquement, si les *Mystères* sont nés à l'ombre de l'autel; s'ils n'ont d'abord, et même longtemps, été qu'un prolongement ou presque une fonction du culte; et enfin, s'ils se sont comme profanés en devenant sur leur déclin la caricature ou la dérision d'eux-mêmes, on ne saurait nier que la connaissance de leur évolution, par les nombreux et curieux rapprochements qu'elle suggère, ait jeté de nos jours une vive clarté sur les origines de la tragédie grecque.

C'est toutefois à la condition que l'on ne s'exagère pas la valeur de ces rapprochements. Si les origines de nos *Mystères* et de la tragédie grecque ont ceci de commun qu'elles sont également « religieuses », on a vu plus haut que ce mot de « religion » n'avait pas tout à fait le même sens en grec et dans nos langues de l'Europe moderne. Et puis, et surtout, tandis qu'il est bien vrai que la tragédie grecque, et la comédie même, se sont primitivement engendrées du dithyrambe, et de la célébration des fêtes de Bacchus, il y a vraiment quelque abus à parler des origines « catholiques » du théâtre moderne [1]. Les historiens de la littérature grecque nous ont paru trop appuyer sur ce que la tragédie de Sophocle et d'Euripide aurait con-

1. Voyez Marius Sepet : *les Origines catholiques du théâtre moderne*, Paris, 1901.

servé de « religieux »; mais, de leur côté, les historiens des *Mystères* insistent trop sur les analogies lointaines de quelques épisodes de nos *Mystères* avec quelques pièces de notre théâtre profane. Ici encore, comme plus haut, il y a solution de continuité dans la chaîne des temps. Ni on ne peut rattacher l'évolution des *Mystères* à l'histoire de la tragédie ancienne, ni on ne peut rattacher l'histoire de la tragédie moderne à l'évolution des *Mystères*. Mais, au contraire, et pour achever la démonstration, il n'y a rien de plus facile que de relier l'évolution de la tragédie moderne à l'évolution de la tragédie grecque.

Le rattachement se fait par l'intermédiaire des deux écrivains dont nous avons dit deux mots tout à l'heure : l'auteur des *Vies parallèles* et Sénèque le tragique. Nous les avons appelés les premiers des cosmopolites : un autre nom de leur cosmopolitisme est celui d'universalité. On peut dire d'eux, en vérité, mais surtout de leurs œuvres, qu'elles ne sont d'aucun temps ni d'aucun pays, du moins quand on ne se pique pas d'en approfondir la nature, et c'est pour cela qu'en empruntant à Plutarque, bien plutôt qu'aux tragiques grecs, la matière de sa tragédie, toute l'Europe de la Renaissance en a imité la forme de Sénèque. Seulement, et après avoir traduit ou adapté Sénèque tout entier, tandis que l'Angleterre et l'Espagne se libéraient de son influence, pour tendre, de tout l'effort de leur génie, vers une architecture plus libre et tout autre du drame, où la *poussée* ne s'exerce plus du tout aux mêmes points, l'Italie et la France la subissaient docilement, et remontaient par elle, à mesure des progrès de l'érudition, jusqu'à la

tragédie grecque, dont elles s'appropriaient lentement ce que l'esprit moderne en pouvait accepter, s'assimiler, et transformer en soi.

On pourrait dire de la tragédie italienne ce que Nisard a dit de la tragédie romaine : elle n'existe pas! Je trouve à ce propos, dans une intéressante histoire de la littérature italienne, — la plus « nationaliste », la plus passionnée, et, si je ne me trompe, la plus répandue de toutes, — celle de Luigi Settembrini, les lignes que voici : « Le XVe siècle n'a pas vu naître moins d'un millier de drames, d'après le calcul d'Allaci, et, de 1500 à 1734, Riccoboni n'en a pas compté moins de cinq mille. On en a tant écrit depuis lors, que, si l'on en faisait aujourd'hui la somme, on en trouverait plus du double, et tout cela joint ensemble n'irait guère à moins d'une vingtaine de mille. On entend cependant répéter, et par des gens qui le croient, que les Italiens n'ont pas de drame national, *comme si l'art d'un peuple pouvait représenter autre chose que sa vie nationale*[1].... » Et voilà un argument dont personne avant le fougueux professeur ne s'était avisé! « L'art d'un peuple ne peut représenter autre chose que sa vie nationale; » et donc, pour qu'il y ait une *sculpture américaine*, par exemple, ou une *architecture portugaise*, il suffira que les squares de Saint-Louis ou de Buffalo soient ornés de statues, comme il suffit qu'à Lisbonne ou à Coïmbre, on n'habite pas en plein air[2]! Mais nous n'avons après

1. Luigi Settembrini, *Lezioni di Letteratura Italiana*, Naples, 1894, t. II, p. 109, 16e éd.

2. Je ne nie pas qu'il y ait des « sculpteurs » américains et des « architectes » portugais.

cela qu'à tourner quelques pages et nous lisons ces mots : « Le XVIe siècle fut sceptique, et c'est pour cette raison qu'il n'eut point de tragédies, la passion étant l'âme de la tragédie. La *Sophonisbe*, la *Rosemonde*, l'*Orbecche*, la *Canace* ne sont que des exercices de collège. Et, depuis le XVIe siècle, nous n'en avons pas eu davantage... jusqu'à l'apparition d'Alfieri, notre grand tragique[1] ». C'est précisément ce que nous voulons dire quand nous disons qu'il n'y a pas plus de « tragédie italienne » que de « tragédie latine », rien de plus, ni de moins. Laissons donc de côté ces « milliers de drames », dont il n'y en a presque pas un, je ne dis pas qui ait franchi les frontières de son pays d'origine pour devenir vraiment européen, mais qu'admirent sincèrement les critiques italiens eux-mêmes. L'influence italienne au XVIe siècle s'est exercée en littérature par des humanistes, par des poètes comiques et satiriques, par des *Novellieri* surtout. Mais la *Sophonisbe* de Trissino est peut-être la seule tragédie dont on puisse ressaisir l'action sur une littérature étrangère. Et, à vrai dire, il n'y a de comparable à l'évolution de la tragédie grecque que celle de notre tragédie française.

III

On peut la diviser en trois époques, dont la première s'étend des origines, que l'on date généralement de la *Cléopâtre* de Jodelle (1552) pour la prolonger

1. Settembrini, t. II, p. 122.

jusqu'à l'apparition du *Cid*, en 1636 ou 1637; — la seconde, qui va du *Cid* jusqu'à la *Phèdre* de Racine (1677); — et la troisième, qui s'étend de la *Phèdre* de Racine jusqu'au triomphe du drame romantique, entre les années 1827 et 1830[1]. Je voudrais essayer de montrer à la fois le lien qui relie ces trois époques l'une à l'autre, et les différences qui les distinguent. Ces différences et ce lien consistent en ceci qu'après s'être constituée, dans sa seconde époque, par l'élimination successive de tous les éléments qui l'avaient, dans la première, empêchée d'atteindre sa vraie nature, selon l'expression d'Aristote, — τὴν αὐτῆς φύσιν, — la tragédie française, dans la troisième, voit commencer, s'accélérer, et s'achever son déclin par la réintroduction successive en elle de tout ce qu'elle avait éliminé.

Imitée de la tragédie de Sénèque, dont les caractères sont pour ainsi codifiés et consacrés en force de loi dans la *Poétique* de J.-C. Scaliger (1561), la tragédie française n'est d'abord, comme celle de Sénèque en latin, qu'un exercice de collège, destiné à la lecture plutôt qu'à la représentation; conçu, par suite, en dehors ou indépendamment de toute exigence proprement scénique; et, par suite aussi, traité, comme

1. La première de ces trois époques a été bien étudiée par M. Émile Faguet, dans son livre sur *la Tragédie française au XVIe siècle* (Paris, 1883); par M. Eugène Rigal, dans son livre sur *Alexandre Hardy* (Paris, 1889), — essentiel pour tout ce qui touche à l'organisation matérielle du théâtre entre 1580 et 1640; — et par M. Gustave Lanson, dans son *Corneille* (Paris, 1898). On y peut joindre utilement le livre déjà plus ancien de M. Gaston Bizos : *Étude sur la vie et les œuvres de Jean de Mairet* (Paris, 1877), et, en allemand, le livre de A. Ebert : *Entwickelungsgeschichte der französischen Tragödie* (Gotha, 1856).

d'ailleurs il convenait à des disciples de Ronsard, selon le mode lyrique. C'est ce que l'on voit très bien dans les tragédies de Jacques Grévin, de Jean de La Péruse, des frères de La Taille et surtout dans celles de Robert Garnier, dans sa *Porcie* (1568), dans son *Hippolyte*, dans ses *Juives* (1583), son chef-d'œuvre, où les chœurs tiennent plus de place que l'action, et, d'une manière générale, où les grandes scènes de l'histoire, dont le poète sent confusément la force dramatique, ne lui servent que d'un prétexte ou d'une occasion à se procurer des impressions personnelles, qu'il essaie de communiquer comme telles à ses lecteurs. Pareillement encore Antoine de Moncrestien, dont on a pu dire que les six tragédies, — et la *Marie Stuart* (1600) en particulier, — n'étaient que des élégies dialoguées. On a d'ailleurs eu tort de voir, dans cette forme première et comme rudimentaire de notre tragédie classique, la promesse et comme les prémices d'une *autre* forme de tragédie[1]. Mais c'est bien elle! on la reconnaît, avec sa tendance oratoire en puissance de son lyrisme, et telle qu'elle pouvait être, aussi longtemps qu'inspirée des sources antiques, mal connues, et surtout mal classées, elle ne se proposerait pas de s'éprouver « aux chandelles ».

C'est avec Alexandre Hardy que cette préoccupation commence d'apparaître. « Comédien de campagne », ainsi qu'on les appelait alors, et « nouveau Thespis », — pour ceux qui aiment ces rapprochements, — si celui-ci n'a pas composé, prétend-on, moins de cinq ou six cents pièces, dont il ne nous en

1. Voyez sur ce sujet G. Lanson, dans son *Corneille*.

reste heureusement que trente-quatre, il les a faites pour être jouées; et, de là, pour lui, la double nécessité : premièrement, de faire des pièces qui fussent effectivement « jouables »; et secondement, et pour cela, de donner à l'intrigue une qualité d'intérêt propre à soutenir la curiosité. Le moyen qu'il en prit fut de mêler le *romanesque* au *dramatique*, et c'est ce qu'on appelle la *tragi-comédie*.

La *tragi-comédie* a entravé pendant plus de trente ans le développement de la tragédie française, à peu près comme, dans la nature, les espèces ou les genres se gênent d'autant plus qu'étant plus voisins, la concurrence est entre eux plus continuelle et plus âpre. Qu'est-ce en effet que la *tragi-comédie*? Ce n'est pas du tout, dans l'histoire du théâtre français, et comme son nom semblerait l'indiquer, une composition dramatique où le tragique et le comique, s'aidant l'un l'autre, et se faisant valoir par leur contraste même, alterneraient pour le divertissement du spectateur. Ce n'est pas davantage, — en dépit du *Cid*, auquel Corneille a donné d'abord le titre de *tragi-comédie*, — une tragédie qui finirait bien; dont le dénouement, au lieu d'être sanglant, serait heureux; et, par exemple, une *Orestie* qui se terminerait par des noces. On approcherait un peu plus de la vérité de sa définition, si l'on disait qu'elle diffère de la tragédie par la *qualité* des personnes; et qu'ainsi, n'y ayant de *tragédie* que de palais ou de cour, des aventures privées sont la matière propre de la *tragi-comédie*. Mais des « aventures privées », ce sont des aventures qui ne sont pas en quelque sorte « authentiquées » par l'histoire, du moins au su de

tous, et ce sont des aventures qui n'ont pas d'existence publique, ni certaine. Ce sont aussi des aventures dont l'enchaînement n'a rien de nécessaire. Et ce sont donc encore des aventures que le poète reste maître d'arranger, de combiner, de compliquer, d'enchevêtrer, de développer à son gré. La liberté, c'est son domaine, et aussi son moyen. Tragique peut-être en tout le reste, et au besoin non moins sanglante en ses péripéties, la *tragi-comédie* nous apparaît, de ce point de vue, comme une tragédie qui prétendrait se soustraire aux contraintes ou aux conditions d'où dépend justement sa grandeur. Elle en serait une contrefaçon, à moins qu'on ne l'en considère comme une grossière ébauche. Et c'est ce qui explique entre les deux formes rivales et adverses la vivacité de la lutte. Elles ne pouvaient pas coexister; il fallait que l'une triomphât de l'autre; et tandis qu'ailleurs, en Espagne ou en Angleterre, la *tragi-comédie* l'emportait, il est bien puéril de regretter que nos Corneille et nos Racine ne soient pas des Shakspeare, puisque la *tragédie* française n'est en quelque sorte née que de la défaite de la *tragi-comédie*. A qui profiterait-il, et à quoi, que Raphaël ne fût qu'une espèce de Rembrandt, et Rembrandt, si je l'ose dire, une sorte de Raphaël?

Les péripéties du combat sont intéressantes à suivre dans le théâtre de Jean de Mairet, dans sa *Virginie*, dans sa *Sophonisbe*, dans son *Grand et dernier Soliman*; dans le théâtre de Jean de Rotrou, dans son *Saint-Genest* ou dans son *Wenceslas*; dans les tragédies encore de Pierre du Ryer. Du Ryer, Rotrou, Mairet, ce sont, comme l'on sait, autant de prédéces-

seurs ou de contemporains de Corneille, et il est vrai que, de leurs tragédies, les deux plus vantées, le *Saint-Genest* et le *Wenceslas*, datent respectivement de 1645 et de 1647, neuf et dix ans après *le Cid*. Mais elles n'en relèvent pas moins d'une poétique antérieure à celle de Corneille, et précisément cette poétique est celle de la *tragi-comédie*. Ni Mairet, ni Rotrou, — ni ce Tristan l'Hermite dont on a voulu récemment faire « un précurseur de Racine[1] », — n'ont connu, je ne dis pas les ressources, mais l'objet de leur art; ils en ont rejeté les contraintes, sans se douter que ces contraintes, y compris celle des trois unités, faisaient l'une des conditions de l'impression tragique; ils ont littéralement « prostitué » l'histoire, comme Rotrou, dans son *Wenceslas*, à des inventions de leur cru, dont elle n'est que le passeport ou l'enseigne mensongère. Ou inversement, quand ils ont prétendu, comme du Ryer, l'imiter de plus près, ils n'y ont pas su distinguer le *dramatique* du simple *héroïque*, — voyez à cet égard le *Scévole* (Mucius Scevola) et demandez-vous ce qu'il y a de *dramatique* à étendre sa main au-dessus d'un brasier ardent? — et ils n'ont abouti qu'à des espèces de chroniques dialoguées. Le problème, si l'on ose ainsi dire, était de fondre ensemble cet instinct de grandeur qui poussait le poète à chercher ses sujets dans les annales héroïques de l'humanité, avec ce genre d'intérêt qui consiste, pour une large part, dans l'inattendu de l'intrigue. C'est Pierre Corneille, avec *le Cid*, qui y a réussi le premier.

1. *Tristan L'Hermite, sieur du Solier*, par M. N. Bernardin, Paris, 1895.

Mais, avant d'aborder cette seconde période, il est indispensable de dire quelques mots de ce qui allait devenir, — en dépit de quelques tentatives paradoxales ou avortées, — le principal ressort de cette tragédie : je veux parler de l'emploi des passions de l'amour.

> Car de ces passions la sensible peinture
> Est pour aller au cœur la route la plus sûre;

et, si précisément elles ne jouent dans la tragédie grecque, même dans celle d'Euripide, qu'un rôle tout à fait secondaire, la manière un peu dédaigneuse dont Corneille en a parlé n'empêche pas que, leur étant lui-même néanmoins redevable de son *Cid*, de son *Polyeucte* et de sa *Rodogune*, il ne leur doive donc le meilleur de sa gloire, et notre tragédie classique sa principale originalité.

Nous ne remonterons pas pour cela jusqu'aux *Romans de la Table ronde*, — quoique d'ailleurs il fût assez piquant d'y montrer une origine du théâtre moderne, moins « catholique », mais bien plus certaine, que celle qu'on lui attribue quand on veut le rattacher aux *Mystères*. Il y a certainement plus de rapports entre une tragédie de Racine et *Tristan et Iseult* qu'entre le *Polyeucte* de Corneille et un *Mystère* du moyen âge. Mais nous nous contenterons de rappeler qu'entre 1610 et 1650, c'est-à-dire dans le temps même de la lutte la plus vive de la tragédie et de la tragi-comédie, aucun livre n'a exercé plus d'influence, une influence plus universelle et plus profonde, que l'*Astrée* d'Honoré d'Urfé, où, — j'en copie le titre complet, — *par plusieurs histoires et*

sous personnes de bergers, et d'autres, étaient déduits les divers effets de l'honnête amitié. Or, si l'on n'ignore pas qu'entre 1610 et 1650, c'est par douzaines que l'on a tiré de l'*Astrée* « pastorales » et « tragi-comédies », on n'a peut-être pas assez remarqué que, dans aucun livre, certainement, les passions de l'amour n'avaient été mieux analysées, d'une manière à la fois plus forte en sa langueur, plus fine ou plus subtile, ni mieux représentées dans leur infinie variété. Émile Montégut, cependant, en avait averti les historiens de la littérature. C'est même la raison du succès, non seulement national, mais vraiment européen, du livre d'Honoré d'Urfé; c'est la raison de la complaisance avec laquelle toute une société sembla vouloir y conformer ses mœurs; et c'est la raison aussi de la supériorité qu'il garde, en son vieux style, tendre et diffus, sur tant de romans qui en sont depuis lors issus sans le savoir, jusques et y compris ceux de Mme Sand. On remarquera d'ailleurs que la filiation n'est pas douteuse, par la *Diane* de Montemayor et les *Arcadies*, de l'*Astrée* aux *Amadis* et des *Amadis* aux romans de la Table ronde.

Que fallait-il cependant, de *romanesques* encore que sont dans l'*Astrée* les peintures des passions de l'amour, ou parfois même de vraiment *dramatiques*, que fallait-il pour les rendre *tragiques*? Il fallait s'apercevoir, premièrement, que les passions de l'amour sont à la fois les plus « générales » et les plus « particulières » de toutes. Beaucoup de nos semblables ont vécu sans connaître l'ambition. Il y en a bien peu qui n'aient connu l'amour; et, de chacun de ceux qu'il a touchés, un grand amour a comme dégagé

ce qui le différencie le plus de ses semblables. Rodrigue n'aime pas comme Polyeucte, ni Roxane comme Iphigénie, et c'est précisément dans leur manière d'aimer que se traduit avec le plus d'évidence la différence de leurs tempéraments. En second lieu, il fallait s'apercevoir que les passions de l'amour sont de toutes, et à la fois, les plus « capricieuses » et cependant les plus « fatales » : « fatales » en leur cours, « capricieuses » en leur principe. Sait-on jamais pourquoi l'on aime? Et le plus héroïque effort de la volonté contre l'amour n'aboutit généralement qu'à la mort : « L'amour est fort comme la mort ». Et, en troisième lieu, il fallait s'apercevoir qu'étant les plus « douces » de toutes, les passions de l'amour sont en même temps les plus « inquiétantes »; je veux dire celles d'où s'engendrent les agitations les plus vives, les angoisses les plus cruelles, les haines aussi, quelquefois, les plus inexpiables, et les catastrophes les plus douloureuses. Après cela, pour les rendre dignes de la tragédie, il n'y avait plus, l'histoire aidant et la légende, qu'à faire dépendre du caprice des passions de l'amour les plus grands intérêts et les plus généraux de l'humanité : « le nez de Cléopâtre, s'il eût été plus court! » C'est ce que Corneille et Racine ont fait, chacun à sa manière, et il est possible que leur tragédie ne ressemble que de loin à la tragédie grecque, mais c'est bien la tragédie, et nous y retrouvons les éléments constitutifs de l'impression tragique : horreur et pitié, grandeur et violence, dignité des personnes, majesté du décor, fatalité de l'action, *Némésis* des dieux ou de la fortune, soumission au sujet (conçu, comme toujours, plus

grand, plus important que le poète), leçon de l'histoire; et, pour envelopper tout cela, cet air de noblesse dont on ne contracte l'usage que dans la familiarité des grands spectacles et des grandes pensées.

Corneille et Racine remplissent à eux seuls la seconde période de l'histoire de notre tragédie, et, si l'on s'étonnait qu'elle ait à peine duré cinquante ans, nous ferons observer qu'il ne s'est guère écoulé plus de temps entre les débuts d'Eschyle et le déclin d'Euripide. Aussi bien n'y a-t-il qu'un point de perfection dans l'art, comme il n'y en a qu'un de maturité dans la nature, et on n'a pas plus tôt achevé l'ascension d'un sommet qu'il faut déjà redescendre la pente. Nous ne séjournons jamais longtemps sur les hauts lieux! Encore cette perfection n'est-elle pas toujours égale à elle-même, et non seulement il y a une « évolution » du génie de Corneille, que nous avons essayé de retracer ailleurs [1], comme il y a une évolution du génie de Racine, mais, de 1636 à 1677, — c'est-à-dire du *Cid* à *Phèdre*, — il y a une histoire intérieure, une histoire « successive », une lente transformation de la tragédie française; et peut-être est-il plus utile d'essayer de la caractériser que de recommencer une fois de plus le parallèle de Racine et de Corneille.

Considérons donc et, si nous le pouvons, remettons-nous ensemble sous les yeux cinq dates et cinq pièces qui marquent à notre avis les phases principales de cette évolution : ce sont *le Cid* (1636), *Polyeucte* (1641), *Rodogune* (1645), *Andromaque* (1667), et

1. Voyez *Études critiques*, v^e^ série.

Phèdre (1677). Libre d'ailleurs à chacun de préférer *Rodogune* ou d'aimer mieux *Andromaque*! Nous ne donnons point ici de rangs, ni ne prétendons exprimer d'opinion personnelle; nous tâchons seulement de nous rendre compte en quoi, comment, par lesquels de leurs caractères, ces chefs-d'œuvre se distinguent entre eux; et de quel « mouvement » de leur genre ils peuvent ainsi nous servir de témoins.

Par le choix du sujet, qui est, selon l'expression du poète lui-même, « hors de l'ordre commun »; par la place qu'y tiennent encore les circonstances extérieures, telles que l'arrivée très arbitraire des Maures; par la manière dont l'amour s'y exprime, avec la casuistique disputeuse, raisonneuse, et précieuse de son temps, plus oratoire que psychologique; et par la part enfin qu'il semble bien que Corneille lui-même prenne à la fortune de ses personnages, *le Cid* relève encore de la poétique de la tragi-comédie.

Polyeucte, en dépit de la condition particulière et privée des personnages, est déjà plus voisin de la pure tragédie : il y toucherait même, si le rôle de Sévère, — ou plutôt la manière assez gauche dont Sévère se trouve mêlé tout à fait arbitrairement à l'intrigue, — ne s'écartait un peu de ce « nécessaire » qui, cependant, d'après Corneille, doit différencier le « dramatique » d'avec le « romanesque ».

Mais *Rodogune*, qui est celle de ses œuvres que le poète mettait au-dessus de toutes les autres, pour des raisons qu'il a données dans son *Examen* de la pièce, est vraiment le modèle, sinon le chef-d'œuvre, — il y a une nuance, — de la tragédie cornélienne. *Rodogune* est vraiment l'apothéose de cette volonté qui ne

s'efforçait qu'à contre-cœur, dans *le Cid*, de combattre l'amour que Rodrigue et Chimène éprouvaient l'un pour l'autre, et que, même dans *Polyeucte*, on pouvait soupçonner de n'avoir pas de grands ni de très douloureux combats à soutenir contre la passion. Au contraire, dans *Rodogune*, on doit dire qu'elle apparaît vraiment souveraine, maîtresse des autres comme elle l'est d'elle-même, prête à tout et à la mort même, plutôt que de se renoncer. A quoi, si l'on ajoute qu'aucune intervention du dehors ne vient troubler ici la réaction des données de l'intrigue les unes sur les autres, et que le drame s'y joue en champ clos, on comprendra sans doute la prédilection de l'auteur pour sa *Rodogune*, et le rang tout à fait éminent qu'elle occupe dans l'histoire de notre tragédie française.

Andromaque peut le lui disputer, et, en effet, de bons juges ont pensé que, si Racine, par la suite, s'était dépassé plus d'une fois, il n'avait jamais mieux fait, ni « plus fort » qu'*Andromaque*. Mais déjà la fatalité passionnelle s'y montre plus puissante que la volonté, ou plutôt, et tandis que dans *Rodogune* la volonté se faisait l'instrument conscient de la passion, ici, c'est la passion qui s'efforce à transformer en actes de sa volonté les impulsions qui la guident vers son assouvissement.

Il veut tout ce qu'il fait, — et s'il m'épouse, il m'aime :

c'est un vers célèbre d'*Andromaque*. Les personnages de *Rodogune* « faisaient tout ce qu'ils voulaient »; les personnages d'*Andromaque*, eux, « veulent tout ce qu'ils font » et, au point de vue des résultats, il se

peut que ce soit la même chose; le destin, plus fort que Cléopâtre, l'est aussi que Pyrrhus; mais, au point de vue de la psychologie, c'est exactement le contraire. La volonté l'emportait dans le théâtre de Corneille sur la fatalité passionnelle; elle y était réputée d'essence plus noble; la fatalité passionnelle l'emporte sur la volonté dans le théâtre de Racine, et elle y devient le ressort essentiel de l'émotion tragique. Ce qui était « tragique » pour Corneille, c'était le spectacle d'une volonté se brisant contre les circonstances; et ce qui l'est pour Racine, c'est le spectacle d'une volonté empêchée d'être par la passion.

Avec un peu d'indécision encore, et de flottement, n'est-ce pas là tout *Bajazet*, mais surtout n'est-ce pas là toute *Phèdre*? L'évolution est accomplie. *Qua data porta ruunt!* Il n'y a plus dans *Phèdre*, selon le mot d'un vieil auteur, qu' « un cas humain représenté au vif », choisi par le poète à cause de ce qu'il a d' « extraordinaire », quoiqu'en un autre sens que l'entendait Corneille; toute l'action s'y subordonne à ce que l'on pourrait appeler « l'anatomie » de ce cas; et, à la faveur de ce déplacement de l'équilibre des parties, voici que rentre dans la notion de la tragédie tout ce que pour la constituer on en avait éliminé d'exceptionnel, de contingent, et de romanesque.

Il est vrai que, bien plus encore que l'exemple de Racine, dans le même temps et dans le même sens, un autre exemple a contribué à la déformation de l'idéal tragique : c'est celui de Philippe Quinault, avec ses *Opéras*,

> Et tous ces lieux communs de morale lubrique,
> Que Lulli réchauffait des sons de sa musique.

Il ne faut pas mépriser les *Opéras* de Quinault, et je crains que nos historiens de la littérature ne les aient trop négligés. Ils ont une valeur littéraire certaine, mais ils ont surtout une valeur historique; et on aurait peine à comprendre sans eux comment la tragédie de Racine est devenue si promptement la tragédie de Campistron, de Longepierre, de Crébillon et de Voltaire.

Grâce, en effet, à la nouveauté de l'alliance de la musique et de la poésie, — et aussi grâce aux décors — l'opéra, qui d'ailleurs traitait à ses débuts les mêmes sujets que la tragédie, a plus que balancé, à dater de 1675 ou 1680, la popularité de la tragédie. La forme, moins sévère et plus insinuante, en était accessible à un public plus nombreux; on y goûtait un plaisir plus vif; l'intelligence et surtout la jouissance en exigeaient moins d'application. J'ai fait observer quelque part que, tandis que pour rendre la force des passions de l'amour les comparaisons de Racine étaient tirées du « feu », celles de Quinault le sont généralement de l' « eau » :

> Notre hymen ne déplaît qu'à votre cœur volage,
> Répondez-moi de vous, je vous réponds des dieux.
> Vous juriez autrefois que cette onde rebelle
> Se ferait vers sa source une route nouvelle
> Plus tôt qu'on ne verrait votre cœur dégagé;
> Voyez couler ces flots dans cette vaste plaine,
> C'est le même penchant qui toujours les entraîne.
> Leur cours ne change point, et vous avez changé.

Ce caractère « fluide » de la poésie de Quinault exprime assez bien la nature de la transformation dont nous nous efforçons de donner une idée. De la tra-

gédie de Racine à l'opéra de Quinault, on pourrait croire, en apparence, que rien ou presque rien n'a changé, mais les contours de tout se sont comme adoucis, atténués, effacés, et la substance du drame dissipée dans l'inconsistance de la forme. C'est ainsi que d'une passion tragique, l'amour, par exemple, est devenu désormais on ne saurait dire quoi de banal ou de quelconque, une galanterie fade, « qui n'a point de saveur particulière », partout et toujours identique à soi-même, en tout sujet comme en tout personnage, en tout sexe, en tout âge, et dont les moindres mouvements sont réglés par un code ou plutôt par une étiquette dont il ne se départira plus, tout un siècle durant, sans se faire accuser de prétention et de bizarrerie.

On entrevoit les conséquences de cette seule transformation. Elles vont maintenant se développer pendant la troisième période, et vainement, par tous les moyens, s'efforcera-t-on de rendre un peu de vie, je ne veux pas dire au cadavre, mais au fantôme de la tragédie ! ce sont ces moyens mêmes, dont le choix ne sera dicté par aucune exigence d'art, mais par le seul besoin

D'inventer du nouveau, n'en fût-il plus au monde!

qui vont achever sa ruine. Il y a mieux, ou pis encore! et chaque pas qu'on va faire, cent ans durant, vers la décadence, on le prendra pour un progrès. Le seul qui ait vu clair, c'est le sévère Boileau, quand on lui demandait ce qu'il pensait d'*Atrée et Thyeste* (1704) à moins que ce ne soit de *Rhadamiste et Zénobie* (1708) et qu'il répondait durement : « En vérité, les Pradon et les Coras, dont nous nous

sommes si fort moqués au temps de ma jeunesse, étaient des aigles auprès de ces gens-là. »

Nous ne préférons aujourd'hui Crébillon à Pradon que comme on préfère un genre de supplice à un autre; et encore, Crébillon m'est-il personnellement plus odieux de tout ce qu'on a fait, en notre siècle même, pour essayer de lui conserver un reste de réputation. Ses tragédies, — qui faisaient entrer le président de Montesquieu « dans les transports des Bacchantes », — ne sont, avec leur complication d'intrigue, et avec les méprises, les surprises, et les reconnaissances qui en forment les ressorts habituels, ne sont, de leur vrai nom, et avant l'invention de la chose, que de vulgaires mélodrames. Ou, si l'on veut encore, et, avec une affectation de grandeur qui n'aboutit qu'à l'enflure, comme leur étalage de force n'aboutit qu'à l'horreur inutile, elles nous rappellent la tragi-comédie de Rotrou, le *Wenceslas* ou le *Saint-Genest*. Certes, on sent bien que Corneille et Racine ont passé par là : Crébillon les imite ou les copie sans vergogne. C'est son métier de faire des pièces comme un autre ferait des pendules. Mais relisons là-dessus *Wenceslas* ou *Saint-Genest*; c'est ici la même confusion du *dramatique* et du *romanesque*; ce sont les mêmes inventions; c'est la même incuriosité de tout ce qui s'appelle des noms de style, de psychologie, et de vérité dans l'art. La tragédie est ramenée par les œuvres de ce bonhomme, comme qui dirait à ses premiers débuts; et, non seulement, de ses illustres prédécesseurs, il n'a pas retenu les leçons, mais s'il les avait systématiquement dédaignées, on ne voit pas en quoi ses prétendues tragédies différeraient d'elles-

mêmes. Le style en serait-il plus archaïque peut-être ?

Les tragédies de Voltaire, qui lui succède, son *Œdipe* (1718), sa *Zaïre* (1732), son *Alzire* (1736), son *Mahomet* (1741), sa *Mérope* (1743), sa *Sémiramis* (1748), son *Orphelin de la Chine* (1755), son *Tancrède* (1760), ne sont guère moins *romanesques* que celles de Crébillon, et elles ne sont pas assurément plus lyriques, mais les meilleures, ou les moins mauvaises, en sont gâtées par les leçons de toute nature que le philosophe y mêle. Il faut cependant avouer que beaucoup des qualités qui sont celles d'un « dramaturge », — d'un Scribe ou d'un Dumas père, — Voltaire les a eues ; et notamment le goût ou la passion de son art[1]. Sa sensibilité, très mobile, très diverse, mais réelle, et plus profonde ou moins superficielle qu'on ne le croit d'ordinaire, — nous dirions aujourd'hui plus impulsive, — l'a bien servi dans *Zaïre*, dans *Alzire*, dans *l'Orphelin de la Chine*, dans *Tancrède*. Tous les moyens que le désir de plaire à ses contemporains et de s'en faire applaudir peut suggérer à un habile homme, il les a tour à tour employés ou affectés au renouvellement de la tragédie. Il a essayé, timidement, subrepticement, mais le premier pourtant, d'acclimater Shakspeare en France. Il est sorti du cercle magique où l'imitation de la Grèce et de Rome avait comme emprisonné cent ans nos auteurs dramatiques, et il est allé chercher des sujets jusqu'en Chine. Étant l'auteur de *la Henriade*, il a cru se

1. Voyez Alexandre Vinet, *Littérature française au XVIIIe siècle*; Émile Deschanel, *le Théâtre de Voltaire*, Paris, 1886 ; H. Lion, *les Tragédies de Voltaire*, Paris, 1896.

devoir à lui-même de traiter des motifs plus ou moins « nationaux ». Il a d'ailleurs fait école en tout, et sans lui, sans son exemple, nous n'aurions ni *le Siège de Calais* (1765) de De Belloy, ni *la Veuve du Malabar* (1770) de Lemierre, ni les adaptations un peu caricaturales que le bon Ducis a faites de Shakspeare à la scène française. Mais nous nous en passerions! Et ce qu'il n'a pas vu, c'est que ces « innovations » n'en étaient point, et qu'avant Racine, avant Corneille, on avait essayé de tout ce qu'il proposait après eux. C'était de parti pris et de propos délibéré que l'on avait écarté les sujets « nationaux » et « modernes », turcs et chinois, anglais et espagnols, comme ne rendant pas à la scène les effets que l'on demandait à la tragédie. Mais surtout ce qu'il n'a pas su, c'est l'art de s'aliéner de lui-même, de laisser, pour ainsi parler, ses sujets vivre et marcher devant lui, « s'objectiver », se développer d'eux-mêmes selon leur constitution. Rien de moins organique, et, par conséquent, rien de plus composite que ses tragédies. Est-ce peut-être l'unique ressemblance qu'elles aient avec la tragi-comédie du commencement du XVIIe siècle? En tout cas, c'en est une; et par là encore la tragédie finissante se trouve ramenée presque à ses origines. N'est-ce pas comme si l'on disait que l'esprit de Voltaire, le goût du théâtre, la complicité de l'opinion publique, le talent des acteurs — celui d'un Lekain ou celui d'une Clairon — rien de tout cela ne pouvait prévaloir contre l'épuisement du genre? et Voltaire lui-même l'a constaté mélancoliquement, dans une page bien connue de son *Siècle de Louis XIV* :

« Quiconque approfondit la théorie des arts pure-

ment de génie doit savoir, s'il a quelque génie lui-même, que... ces grands traits naturels qui appartiennent à ces arts, et qui conviennent à la nation pour laquelle on travaille, les sujets et les embellissements propres aux sujets ont des bornes bien plus resserrées qu'on ne pense... Il ne faut pas croire que les grandes passions tragiques et les grands sentiments puissent se varier à l'infini d'une manière neuve et frappante. Tout a ses bornes... On est réduit à imiter ou à s'égarer. Un nombre suffisant de fables étant composé par un La Fontaine, tout ce qu'on y ajoute rentre dans la même morale, et presque dans les mêmes aventures. Ainsi donc le génie n'a qu'un siècle, après quoi il faut qu'il dégénère. » Après l'évolution de la tragédie grecque, c'est ce que tend à prouver l'évolution de la tragédie française.

Par malheur, c'est justement ce que les contemporains de ces sortes de « dégénérescences » ne veulent pas croire, et encore bien moins ceux qui en sont comme les ouvriers. La tragédie française n'a pas mis beaucoup moins de cent vingt-cinq ans à mourir, et l'exemple de Voltaire n'a découragé personne. Ses succès, — car il a réussi, et ni Racine ni Corneille n'ont été plus applaudis que lui, — ses succès donc ont engendré La Harpe, et les succès de La Harpe ont engendré Lemercier. On a continué de faire des tragédies parce qu'on en avait fait; parce que le plaisir de l'émotion dramatique était devenu comme un élément de la vie nationale, ou du moins parisienne; parce qu'indépendamment de tout souci d'art, on aura toujours vingt excellentes raisons, surtout en France, et à Paris, d'entretenir des théâtres. La

duperie est de croire que le théâtre soit nécessairement de « la littérature » ou de « l'art, et que *Denys le Tyran* ou *les Barmécides*, parce que leurs auteurs les ont appelés du nom de « tragédies », aient quoi que ce soit de commun avec *Andromaque* ou *Polyeucte*. Ce n'en sont même plus des contrefaçons, mais

On ne sait quoi d'informe et qui n'a pas de nom,

des aventures inutiles et des événements quelconques, des gens qui se démènent pour faire valoir leur « beau physique », un vain bruit de paroles, et sous tout cela, rien de « vécu » ni de « senti », ni de « pensé », ni par conséquent de sincère! Ainsi finit la tragédie, dans l'impuissance et dans le ridicule, avec le *Charles IX* de Chénier, avec le *Christophe Colomb* de Népomucène Lemercier, avec le *Tippoo Saïb* de M. de Jouy; — et ici pourrait s'en arrêter l'histoire, si les Italiens n'y réclamaient une place pour l'œuvre et pour le nom de Vittorio Alfieri.

Je n'ose en vérité ni la lui donner, ni la lui refuser : ni la lui refuser, quand je vois la place que tiennent ses tragédies dans les histoires de la littérature italienne; ni la lui donner, quand j'entends dire de lui pour le louer : « qu'aucun auteur tragique n'a sans doute jamais eu tant d'importance politique ni n'a plus fait pour réveiller le sentiment national.[1] » La critique italienne au XIXe siècle a fait en général œuvre de patriotisme plutôt que de littérature, et, pour ce motif, on ne peut jamais se fier entièrement à elle. Il faudrait maintenant étudier Alfieri de plus près.

1. Settembrini, *Lezioni*, t. III, p. 213.

Mais, en attendant, ce que nous pouvons dire, c'est qu'aucune de ses tragédies n'a conquis dans l'histoire de la littérature européenne un rang qui l'égale aux tragédies de Racine ou de Corneille, et à plus forte raison de Sophocle ou d'Eschyle. On nous permettra donc de ne pas insister davantage.

A plus forte raison ne rappellerons-nous que pour mémoire, comme l'on dit, les tentatives plus ou moins heureuses que l'on a faites au XIXe siècle, en France, et depuis le romantisme, pour rendre à la tragédie quelque chose de son antique splendeur évanouie. On conte ce mot de l'auteur de *Louis XI*, des *Vêpres siciliennes*, et des *Enfants d'Édouard* : « Ce n'est pas bon, disait Casimir Delavigne, en parlant de *Marion Delorme* ou du *Roi s'amuse*, ce que fait ce diable d'Hugo, mais cela empêche de trouver bon ce que je fais. » Il avait raison. Quoi que l'on pense du drame romantique, — et, sans y regarder aujourd'hui de plus près, j'entends ce drame dont on peut dire qu'il procède plutôt de la poétique de Shakspeare, si mal que d'ailleurs on l'ait souvent comprise, — le drame des Dumas et des Hugo, qui n'a ni égalé, ni remplacé la tragédie, nous en a depuis tantôt cent ans comme enlevé le sens. Une preuve en est que l'on ait pu parler sérieusement du « romantisme des classiques ». Comme si les deux mots, dans l'histoire et dans l'art, n'exprimaient pas précisément des conceptions opposées, adverses, et contradictoires de l'art et de la vie! Quoi d'étonnant, en ces conditions, qu'aux environs de 1843, dans une atmosphère sursaturée, pour ainsi dire, de romantisme, la tentative d'un Ponsard n'ait pu finalement qu'avorter. Ni

Lucrèce, en effet, ni *Charlotte Corday*, ni *le Lion amoureux* ne sont des tragédies, mais tout au plus des tragi-comédies, qui valent ce qu'elles valent, c'est-à-dire assez peu de chose, et François Ponsard a pu d'ailleurs avoir toutes sortes de mérites, excepté celui de comprendre la nature du « genre » qu'il prétendait ressusciter.

Concluons donc que le monde n'a connu, dans l'histoire entière de la littérature, que deux formes de tragédie : la grecque et la française, de même qu'il n'a connu que deux formes de drame : l'anglais et l'espagnol, celui de Shakspeare et celui de Calderon, dont le drame allemand, comme notre drame romantique, ne sont proprement que des transcriptions, dans leurs meilleures œuvres, et, dans les autres, des défigurations. Il resterait maintenant à examiner les rapports du drame et de la tragédie et à faire la comparaison de la tragédie française avec la grecque. Mais la première de ces questions n'exigerait pas moins d'un autre chapitre, et, pour la seconde, elle sortirait du plan tout historique où nous avons voulu nous enfermer pour parler de la *tragédie*. Si instructive que puisse être une telle comparaison, elle éclairerait moins l'histoire de la tragédie que celle du génie grec ou du génie français. On ajoutera que, tout en tenant compte, et nous l'avons fait, des origines antiques de la tragédie française, il importe à l'idée qu'on s'en forme de ne pas recommencer à perpétuité la dissertation de Schlegel sur la *Phèdre* d'Euripide et celle de Racine; et c'est un singulier moyen de goûter Racine et Corneille que de ne les goûter, si je puis ainsi dire, qu'*en fonction* de la tragédie

grecque. Tout imitée qu'elle soit en apparence de la tragédie grecque, et toute pleine de réminiscences d'Euripide ou d'Eschyle, la tragédie française en a-t-elle donc été moins « française », moins « nationale », et à ce titre moins « originale »? C'est tout ce qu'il était intéressant de savoir. Nous avons dit, à cet égard, quelle était l'opinion de la critique universelle. La tragédie française, dans l'histoire de la littérature européenne, est une création propre du génie français; il n'y a pas de noms, dans nos annales littéraires, qui soient au-dessus de ceux de Racine et de Corneille; *Rodogune* et *Polyeucte*, *Andromaque* et *Phèdre* sont marquées du signe des œuvres destinées à l'éternité; et si jamais — ce que Dieu ne veuille! — la littérature française devait subir, par l'injure des hommes ou du temps, la mutilation que la romaine et la grecque ont subie, il suffirait encore que notre tragédie y eût échappé pour porter, devant une humanité nouvelle, un témoignage impérissable de ce qu'il y eut de plus noble, de plus héroïque, et de plus rare dans le génie français.

1er novembre 1901.

L'ÉVOLUTION D'UN POÈTE

VICTOR HUGO

En dehors de toute opinion et même de toute impression personnelles, comme si je ne connaissais rien de l'homme qu'il fut, ni de son histoire, ni de celle de son temps, et qu'à la manière du naturaliste ou du physicien, je n'eusse jamais vu dans son œuvre qu'un « phénomène » à définir ou à caractériser, je voudrais retracer, très brièvement, dans ces quelques pages, « l'évolution littéraire de Victor Hugo ».

« Oratoire » donc, à ses premiers débuts, dans ses *Odes et Ballades*, purement oratoire, avec des rimes au bout des lignes inégales, et apparenté de plus près à celui d'un rhéteur que d'un poète, le génie de Victor Hugo est devenu promptement « lyrique » sous l'inspiration des circonstances, et l'est demeuré, principalement ou exclusivement, jusque dans les premiers drames et ses premiers romans. *Hernani* n'est qu'un *duo* d'amour; et, de quelque façon que l'on définisse le « lyrisme », s'il y a sans doute un roman lyrique, c'est *Notre-Dame de Paris*. Pareillement, *les*

Orientales (1829), *les Feuilles d'Automne* (1831), *les Chants du Crépuscule* (1835), *les Voix intérieures* (1837), *les Rayons et les Ombres* (1840), le premier volume des *Contemplations*, sont encore des recueils purement lyriques. Ils le sont, si le lyrisme consiste, pour une part, dans l'expression, dans l'expansion, dans l'étalage de la personnalité du poète; — ils ne le sont pas moins, si le lyrisme consiste, pour une autre part, comme le croyait Gœthe, à s'inspirer de la circonstance, afin d'en dégager ce que l' « actualité » contient souvent de poésie latente; — ils le sont encore, et ils le sont surtout, si nous remontons jusqu'aux origines mêmes du lyrisme, et que, conformément à l'étymologie du mot, nous le définissions comme l'alliance ou l'intime union de la poésie et de la musique.

J'insiste un peu sur ce dernier point.

Sainte-Beuve a écrit, dans une page malheureuse de ses *Nouveaux Lundis* : « L'*Ode* n'a plus aujourd'hui de destination, d'occasion présente, de point d'appui dans la société. *Née pour être chantée, si bien que son nom est synonyme de chant*, elle n'est plus qu'imprimée. Le poète qui se consacre à l'*Ode* est un chanteur qui consent à se passer d'auditoire actuel et d'amphithéâtre : l'*Ode* est une pièce qui n'a plus de représentation pratique.... » On voit par ces lignes, datées de 1859, que le temps n'avait pas adouci les rancunes lointaines du critique, ni les regrets inapaisés du « poète mort jeune »; et, à l'abri de la théorie de l'*Ode* grecque et du nom vénéré de Pindare, qu'il invoque dans les lignes qui précèdent, Sainte-Beuve n'a fait là qu'épancher sa bile. Mais ne saurait-on chanter qu'en « chœur » ou dans l'amphithéâtre?

et, s'il faut qu'après trois mille ans le nom de l'Ode soit toujours « synonyme de chant », n'y a-t-il donc pas des chants intérieurs ? C'est ce que Sainte-Beuve avait oublié. Les genres « évoluent », comme aussi bien toute chose en ce monde, et on ne meurt pas d'avoir évolué, puisque au contraire on en vit. Si l'Ode grecque était une chose, et que l'Ode moderne en fût une autre, nous ne devrions pas éprouver plus de scrupules à nommer du même nom les *Pythiques* et les *Orientales*, que nous n'en éprouvons couramment à nommer du nom de *Roman* des œuvres aussi différentes entre elles que *Flore et Blanchefleur*, d'une part, et, de l'autre, *Madame Bovary*. Mais ce qu'il faut dire ici de plus, c'est que, « si le nom d'Ode est synonyme de chant », la poésie d'Hugo est « chantante » de la profondeur de son inspiration ; et, à notre tour, nous prenons ce mot d'inspiration dans son sens étymologique. Elle est « lyrique » de la liberté, de la souplesse, de la variété de son mouvement ; et on sait que le mouvement est l'élément spécifique du beau musical. Elle est « musicale » de l'ampleur, de la richesse, de la diversité de son orchestration ; et j'entends par là les harmonies qui amplifient, qui diversifient, qui soutiennent, qui renforcent, qui élargissent jusqu'à l'infini le thème initial du chant intérieur. On en trouvera un admirable exemple dans une des plus belles pièce des *Contemplations*, intitulée *Les Mages* :

> Pourquoi donc faites-vous des prêtres,
> Quand vous en avez parmi vous...
>
> .

Dégageons-nous ici de nos habitudes purement

françaises, qui sont de confondre volontiers l'esthétique du vers avec celle de la prose. Carlyle a dit, en parlant de l'auteur de *la Divine Comédie :* « La signification de *Chant* va loin et profondément. Qui est-ce qui, en mots logiques, exprimera l'effet que la musique produit sur nous? Une sorte d'inarticulée et insondable parole, qui nous amène au bord de l'Infini, et nous y laisse quelques moments plonger le regard. » Voici quelques vers des *Mages* qui pourraient presque passer pour une traduction de ces lignes de Carlyle :

Nous vivons, debout à l'entrée
De la mort, gouffre illimité,
Nus, tremblans, la chair pénétrée
Du frisson de l'énormité;
Nos morts sont dans cette marée,
Nous entendons, foule égarée,
Dont le vent souffle le flambeau,
Sans voir de voiles ni de rames,
Le bruit que font ces vagues d'âmes
Sous la falaise du tombeau...

Mais, à vrai dire, — s'il nous était permis ici de multiplier les exemples, — il n'y a presque pas un des effets que notre sensibilité demande à la musique, dont nous ne rencontrions l'équivalent ou l'analogue dans l'œuvre de Victor Hugo. C'est en cela surtout qu'il est lyrique. Et, à Dieu ne plaise que nous médisions de Pindare! mais l'*Ode* moderne, en tant que « synonyme de chant », n'a rien à envier à l'*Ode* grecque, et si l'on veut d'ailleurs, avec Sainte-Beuve, que ce soit une espèce de miracle, c'est donc Victor Hugo qui l'aura réalisé.

Elle n'a rien non plus à lui envier pour la splendeur des images, mais rapporterons-nous au génie lyrique d'Hugo l'intensité de sa vision pittoresque :

On entendait gémir le semoun meurtrier
Et sur les cailloux blancs les écailles crier
Sous le ventre des crocodiles.
Les obélisques gris s'élançaient d'un seul jet,
Comme une peau de tigre au couchant s'allongeait
Le Nil jaune, tacheté d'îles.

ou encore :

La morne Palenqué gît dans les marais verts.
A peine entre ses blocs, d'herbe haute couverts,
Entend-on le lézard qui bouge,
Ses murs sont obstrués d'arbres au fruit vermeil
Où volent, tout moirés par l'ombre et le soleil
De beaux oiseaux de cuivre rouge?

Ce que les tableaux de ce genre, qui abondent, on le sait, dès l'époque des *Orientales*, dans l'œuvre de Victor Hugo, ont de plus remarquable, ce n'est pas, on le sait aussi, d'être « ressemblants ». S'ils l'étaient, ce serait une rencontre, un effet surprenant du hasard. Exceptons-en quelque croquis d'Espagne : de la plupart de ces tableaux, Victor Hugo n'a jamais vu les originaux. Ses paysages, comme ses chants, lui sont « intérieurs »; ils s'évoquent pour lui du fond de son imagination ébranlée par ces noms d'Égypte ou d'Assyrie, d'Amérique, et c'est-à-dire, si l'on le veut, qu'en tant que « personnelles », ses descriptions demeurent bien « lyriques » à ce titre.

Mais on ne dessine qu'avec des lignes, on ne peint qu'avec des couleurs, ou des valeurs, et le paysage intérieur ne naît à la réalité qu'en s'extériorisant. La personnalité d'Hugo tend donc ainsi à se dégager d'elle-même. Elle use ici, pour s'exprimer, de moyens qui ne sont pas précisément d'elle, qu'elle ne tire pas de son fond, qu'elle emprunte au dehors. En se manifestant, elle se limite; elle « s'oppose » en se posant;

elle s'objective en se projetant. Le génie du poète, jusqu'alors purement lyrique, change de nature, et, comme enfin personne de nous ne saurait éternellement se nourrir de sa propre substance, voici que, de « lyrique », et par l'intermédiaire de la couleur locale, il s'efforce à devenir « dramatique ».

Je dis : qu'il « s'y efforce » ; et, en effet, avant d'être autre chose, le théâtre de Victor Hugo est l'œuvre ou la créature de sa volonté. Parce qu'en France, depuis *le Cid*, c'est le théâtre qui est en possession de donner la popularité ; parce que les batailles littéraires, depuis *les Précieuses ridicules*, ne se gagnent, ou ne se perdent, qu'au théâtre ; et parce qu'enfin, pour ces raisons et d'autres encore, le romantisme, aux environs de 1827, c'était avant tout l'insurrection contre la tragédie classique, Victor Hugo a donc fait du théâtre. Mais, après en avoir fait quinze ans, de 1827 à 1843, de la Préface de *Cromwell* aux *Burgraves*, il a cessé tout d'un coup d'en faire, et, quarante ans durant, de 1843 à 1885, il s'en est entièrement désintéressé. C'est ce qui est sans exemple dans l'histoire de l'art dramatique! Un auteur dramatique l'est ordinairement, — et obstinément, — jusqu'à son dernier jour, que d'ailleurs il ait nom Eugène Scribe ou Sophocle! Et on donnera de ce désintéressement d'Hugo les explications ou les motifs que l'on voudra. Mais il n'y a qu'un mot qui serve : Hugo n'avait pas le « don » du théâtre; il s'en doutait; et la conséquence en est que, ce qu'il y a de plus intéressant dans son œuvre dramatique, de vraiment rare et singulier, c'est le combat que le lyrique y livre, en quelque sorte contre lui-même, pour s'emparer et se

rendre maître des moyens d'un art qui n'était pas le sien.

Allons plus loin, et disons que, si le théâtre en général n'est autre chose que le lieu du déploiement de l'humaine volonté, s'attaquant aux obstacles que le destin, la fortune ou les circonstances lui opposent, rien n'est plus dramatique, dans le théâtre de Victor Hugo, que ce long effort du poète pour se « dépersonnaliser ». Tous les moyens lui en sont bons, et il les emploie tour à tour. Son imagination « s'imprègne de la couleur des temps », et de Londres à Saragosse, de Paris à Ferrare, de Madrid aux bords du Rhin, pour en imprégner la nôtre, il fatigue à son service l'art du décorateur et celui du costumier... Les ressorts du mélodrame s'enchevêtrent dans ses combinaisons aux « ficelles » du vaudeville, et quand ce n'est pas Alexandre Dumas, son rival du boulevard, c'est Scudéri, c'est Scarron qu'il imite. Rien ne ressemble tant à *dom Japhet d'Arménie* que le quatrième acte de *Ruy Blas*.... Et encore, l'intérêt qu'il sent bien que nous ne saurions prendre à l'invraisemblance des situations qu'il nous présente, il essaie de le mettre dans l'appel que ses personnages adressent aux passions révolutionnaires.... Inutiles efforts! dans le décor de *Lucrèce Borgia* ou de *Marie Tudor*, sous le masque ou par la bouche de Didier, de Triboulet, de Ruy Blas ou de Job, c'est lui, toujours lui, lui partout qui reparaît, et les élégies que soupirent doña Sol dans *Hernani* ou Regina dans *les Burgraves* ne seraient pas déplacées dans ses recueils lyriques. Mais précisément, de tant d'efforts qu'il fait et que nous suivons d'acte en acte avec moins d'émotion, il est vrai, que

de curiosité, son drame s'anime, il s'échauffe, il se meut, et, quand le vers est là pour achever de le soutenir, l'illusion dramatique opère. Une volonté se déploie, dont nous subissons le pouvoir, mais c'est celle du poète. Si ses personnages ne sont, comme le dit Hernani de lui-même, que des « forces qui vont », il en est une, lui, Victor Hugo, qui nous entraîne avec elle vers le dénouement de son drame. Et non seulement, ainsi que nous le disions, c'est ce qu'il y a de plus dramatique dans le théâtre de Victor Hugo, mais nous pouvons maintenant le dire, c'est ce qu'on y doit voir d'uniquement dramatique. Car, s'il a d'ailleurs le sentiment de la diversité des époques, — et, en dépit de quelques chicanes, c'est ce qu'on montrerait aisément dans ses drames[1], — la « couleur locale » n'a rien en soi de proprement ou d'essentiellement dramatique, et on en pourrait dire autant de la force ou de la grandeur des situations. *Les Burgraves* en serviraient au besoin de preuve, qui sont, à la lecture, l'un des meilleurs drames d'Hugo, mais non pas, j'en ai peur, à la représentation! et ce point décide tout.

Que s'est-il donc passé, de 1838 à 1843, je ne dis pas dans la vie du poète, mais au dedans de lui, et, pour ainsi parler, dans les profondeurs inconscientes de son genie? Je crois qu'il a senti qu'il faisait fausse route en s'obstinant à poursuivre le succès du théâtre.

1. J'ai plusieurs fois insisté, — et notamment en rendant compte autrefois du *Victor Hugo* de M. Edmond Biré, — sur les rapports du sujet de *Ruy Blas* avec l'histoire authentique de don Fernan de Valenzuela. Il y a aussi l'aventure d'un certain Alberoni...

Mais, si le passage est toujours difficile du « lyrique » au « dramatique », il l'est moins de l'ode à l'épopée, et Hugo s'en est rendu compte, et c'est pourquoi, de leur vrai nom, *les Burgraves* sont du drame « épique ». « Poser devant tous et rendre visible à la foule cette grande échelle morale de la dégradation des races qui devrait être éternellement l'exemple vivant dressé aux yeux de tous les hommes », — l'idée maîtresse des *Burgraves*, telle que Victor Hugo la développe dans sa préface, était contradictoire à la notion même du théâtre. Job, « burgrave de Heppenheff », Magnus, fils de Job, Hatto, fils de Magnus, et Gorlois, fils de Hatto, on ne figure pas aisément quatre générations d'hommes à la scène. On ne les engage pas aisément, quelque liberté qu'on se donne quant au temps et quant aux lieux, dans une action commune. Mais ce qui n'est pas facile à « figurer » sur la scène l'est à « exposer » dans le temps. La chronologie, dont le théâtre n'a jamais accepté la contrainte, est le support ou la matière même de l'histoire. Ce qui s'engendre et ce qui sort l'un de l'autre, successivement, voilà proprement son domaine. « Dégradation » ou « progrès », on n'a peut-être inventé l'histoire que pour en « dresser l'échelle ». Et si l'histoire, traitée par un poète, c'est le « roman » ou « l'épopée », lesquels eux-mêmes ne font qu'un, voilà comment, de faussement ou d'artificiellement « dramatique », le génie de Victor Hugo est devenu finalement « épique ».

On a pu croire un moment qu'il redevenait purement lyrique : c'est à l'époque de la publication des *Châtiments* (1852) et des *Contemplations* (1856). La satire, quand elle est « poétique », n'est en effet

qu'une espèce ou une variété du lyrisme; et tous les satiriques ne sont pas des lyriques, parce qu'ils ne sont pas tous poètes, mais on ne connaît guère de lyrique ou d'élégiaque, — sans même en excepter Lamartine, — qui n'ait admirablement réussi dans la satire. Aussi bien Hugo l'avait-il prouvé dès ses débuts, dans ses premières *Odes*, et des pièces telles que *Quiberon*, ou *les Vierges de Verdun*, sont « satiriques » au même titre que *l'Expiation*, par exemple, ou *l'Obéissance passive* :

Sous des murs entourés de cohortes sanglantes
Siège le sombre tribunal;
L'accusateur se lève, et ses lèvres tremblantes
S'agitent d'un rire infernal.
C'est Tainville; on le voit, au nom de la patrie,
Convier aux forfaits cette horde flétrie
D'assassins, juges à leur tour;
Le besoin du sang le tourmente
Et sa voix homicide, à la hache fumante
Désigne les têtes du jour.

Quant aux *Contemplations*, elles contiennent, il est vrai, quelques-unes des inspirations les plus lyriques du poète, — ainsi *les Mages*, que nous citions plus haut — mais les trois quarts du recueil sont antérieurs à 1848, et tandis qu'Hugo le complétait, pour ainsi dire, à temps perdu, les deux œuvres qui l'occupaient étaient déjà ses *Misérables*, qui devaient paraître en 1862, et sa *Légende des siècles* (1859, 1877, 1883). Si nous relevons ces trois dernières dates, c'est afin qu'on voie bien, dans la dernière partie de la carrière de Victor Hugo, la continuité de la veine épique. Et nous ne séparons pas *les Misérables* de *la Légende des siècles*, parce que, non seulement le roman et le poème procèdent bien l'un et l'autre de la même inspiration

littéraire ou philosophique, mais on montrerait sans peine qu'ils ne diffèrent, en somme, l'un de l'autre que comme la représentation du présent diffère de celle du passé.

Ce n'est pas à dire que le poète lyrique ne s'y retrouve toujours. La puissante, l'envahissante personnalité d'Hugo n'a jamais réussi à s'abstraire complètement d'aucune de ses œuvres! Même elle s'est accrue, durant son long exil, de l'énergie de ses colères, et comme aggravée du poids de ses méditations solitaires. Ni dans *les Misérables*, ni même dans *la Légende* il n'a pu résister au besoin de se mettre en scène, d'intervenir fréquemment de sa personne; et, dans les épisodes qu'il empruntait à l'histoire, pour les illustrer, de chercher et de nous présenter des « leçons » autant que des « tableaux ». Mais c'est déjà là, comme on le voit, une tout autre manière de manifester sa personnalité. C'est autre chose de ne faire servir l'histoire, comme dans *Marie Tudor* ou dans *le Roi s'amuse*, qu'à l'expression de ses passions ou de ses rancunes, et autre chose de l'utiliser, comme dans *la Rose de l'Infante*, ce « Velasquez », ou dans *le Satyre*, ce « Carrache », à l'expression d'une philosophie. Si c'est d'ailleurs une opinion « personnelle » à Victor Hugo :

> Qu'un pourceau secouru pèse un monde égorgé,

ce n'est plus là ce qu'on appelle étaler son Moi dans son œuvre. Et enfin, — ce qui est proprement « épique », — les fragments sont nombreux, dans *les Misérables* et dans *la Légende*, comme par exemple *Booz endormi*, ou *le Mariage de Roland*, dont le choix ne semble avoir

été vraiment déterminé que par la suggestion ou « le frisson » de ce qu'ils contenaient pour Victor Hugo de poésie, d'intérêt humain, de beauté. Le lyrisme dominait dans *les Chants du Crépuscule* ou dans *les Voix intérieures*, dont le titre est à lui seul une assez claire indication. Mais, dans *la Légende* comme dans *les Misérables*, le poète subordonne sa personne à quelque chose qui la dépasse, *non sibi res, sed se rebus*... son imagination s'astreint à quelque imitation de la réalité, qui en règle donc le caprice; il s'efforce en un mot d'être « vrai »; et si d'ailleurs il demeure toujours lui-même, c'est à peu près dans la mesure, où, quand on est Homère, on ne saurait devenir Virgile, ni le Tasse quand on est Milton.

D'autres traits, encore, apparaissent, et achèvent de caractériser la transformation du génie du poète. S'il éprouve, au déclin de sa maturité, le besoin de « chanter », il écrit ses *Chansons des rues et des bois* (1865), qu'on eût jadis appelées ses *Folâtreries* ou ses *Gaîtés* :

> Sachez qu'hier de ma lucarne
> J'ai vu, j'ai couvert de clins d'yeux
> Une fille qui dans la Marne,
> Lavait des torchons radieux...

Voyez toutefois qu'il en forme un recueil à part et qu'il ne mélange plus les genres, ni surtout les mètres ou les rythmes. Dans les *Chansons* elles-mêmes, déjà, le vers impair de sept, ou le vers léger de huit syllabes, et, dans *la Légende des siècles*, la mélopée soutenue de l'alexandrin ont remplacé cette variété de combinaisons proprement musicales où se complaisait autrefois le poète des *Orientales* et des *Feuilles d'au-*

tomne. La continuité du mouvement épique, à peine interrompue, de loin en loin, par quelques accidents métriques, se déroule majestueusement, à la manière d'un grand fleuve dont le cours, en sa rapidité, serait pourtant insensible à l'œil, et remplace, dans *la Légende*, la savante irrégularité, les brusques arrêts, les « remous » imprévus, l'allure capricieuse du mouvement lyrique. On se sent comme porté sur des eaux tranquilles et profondes à travers les plaines de la légende et de l'histoire. Chose remarquable! si quelques pièces, par leur figure extérieure, nous rappellent les combinaisons d'autrefois, c'est que, comme *le Retour de l'Empereur*, elles sont de ce temps-là même (1840) ; ou, comme dans *l'Épopée du ver*, c'est qu'ayant quelque chose à nous dire de « personnel », le poète sort un moment de son rôle de témoin des temps pour redevenir l'interprète de soi-même[1]. C'est aussi qu'il s'inspire de la circonstance ou de l'occasion. Mais, d'une manière générale, il est au-dessus ou en dehors de la circonstance; les « choses accomplies », celles que la fortune ou la Providence ont sauvées du naufrage de tout ce qui les entourait autrefois et fixées dans la mémoire des hommes, sont désormais les seules qui sollicitent, qui émeuvent, qui exaltent son imagination; il vit dans le passé et dans la pensée,

1. La critique n'est souvent que l'art de lire : je signale donc ici, pour ne l'avoir jamais vu citer, un passage de *l'Épopée du ver* :

> Amant désespéré qui frappes à ma porte,
> Redemandant ton bien et ta maîtresse morte
> Et la chair de ta chair...

La comparaison en est instructive avec une pièce fameuse de Baudelaire, dont il se pourrait bien que Victor Hugo se fût inspiré.

« presque absent de son corps », pour user de l'une de ses expressions; et ceci encore est de l' « épopée ».

Ce qui n'en est pas moins, c'est la manière dont tout est grandi dans *la Légende*, rendu légendaire au vrai sens du mot, et immobilisé

> Dans quelque attitude éternelle
> De génie et de majesté...

Souvenons-nous à ce propos que la poésie « épique » s'est appelée jadis « héroïque »; et, de tous les traits qui peuvent la définir dans l'œuvre de Victor Hugo, rendons-nous compte qu'il n'y en a ni de plus significatif, ni de plus profondément marqué, que ce caractère d'héroïsme. Les choses mêmes y sont comme pénétrées de grandeur, et d'une grandeur plus qu'humaine, élargies ou amplifiées jusqu'à des proportions qui n'en changent point ni n'en altèrent la nature, mais seulement le rapport ordinaire avec la médiocrité de nos sens. A quoi maintenant, si nous ajoutons qu'elles sont en même temps, et par cela même, « symbolisées », ou chargées de plus de signification qu'elles n'en auraient si le poète ne les avait intérieurement animées du frisson qu'il éprouve lui-même en présence du mystère, il ne nous manquera plus qu'un seul des caractères de l'épopée. C'est celui qui la définit aux époques primitives, ou du moins très lointaines, dans l'Inde, par exemple, ou en Grèce, et plus près de nous en Allemagne, comme étant le souvenir idéalisé d'un conflit sanglant de races ou de civilisations ennemies. Et parce que ce caractère est aussi celui qui sert à lier les épisodes successifs d'une *Iliade* ou d'un *Ramâyana*, c'est peut-être pour cela que *la Légende*

des siècles n'est pas une épopée, mais un recueil de fragments épiques.

Car, pour le « merveilleux » dont nos *Poétiques* faisaient autrefois l'âme de l'épopée, il y est, nous venons de le dire, ni « païen » ni « chrétien », mais dans cette intensité de vie sourde et cachée que l'imagination du poète communique aux choses en s'y mêlant lui-même; dans cet universel animisme ou plutôt dans ce panthéisme qui est la philosophie d'Hugo; et enfin il est dans ces inspirations : *Pleine mer*, *Plein ciel*, *la Trompette du Jugement*, que j'ai cru pouvoir qualifier d' « apocalyptiques ».

> Je vis dans la nuée un clairon monstrueux
> . . . . . .
> Il gisait, sur la brume insondable qui tremble
> Hors du monde, au delà de tout ce qui ressemble
> A la forme de quoi que ce soit...

Je m'arrêterai sur cette citation. Des œuvres qui ont suivi, de *l'Ane*, de *Religions et Religion*, des *Quatre Vents de l'Esprit*, de *La dernière Gerbe*, que j'énumère comme à l'aventure, je répéterais volontiers, en toute autre occasion, le mot de l'historien : *Quæ secuta sunt defleri magis quam narrari possunt!* Elles n'ajoutent rien à la gloire du grand poète, et on ne saurait assez admirer qu'elles n'en aient rien retranché. C'est qu'on l'y retrouve de loin en loin; et l'abondance de son invention verbale y fait quelquefois merveille. Mais, du reste, son évolution y apparaît terminée, ce qui n'est pas étonnant, s'il est alors plus que septuagénaire, et tout au plus pourrait-on dire que le rhéteur de ses débuts y reparaît. Le phénomène est ordinaire; — et, chez les hommes

en vue, les privilèges de la vieillesse ne leur servent souvent qu'à remettre en liberté les défauts qu'en d'autres temps le désir du succès, les intérêts de leur ambition, certaines convenances, et une volonté plus maîtresse d'elle-même avaient réussi à contenir. J'en dirais davantage à ce propos si je n'avais voulu, dans cette esquisse, me borner à parler de l'évolution littéraire d'Hugo.

Ni sur les *Odes* en effet ou sur *les Orientales*, ni sur *Ruy Blas* ou *les Burgraves*, ni sur *les Misérables* ou *la Légende des siècles*, je n'ai, — je le répète, — dans les pages qui précèdent, essayé de formuler un jugement ou d'exprimer une opinion personnelle : je me suis efforcé d'expliquer, non pas même comment et par quel lien logique, mais comment, en fait, et dans le temps, ou si l'on le veut encore, dans la carrière successive d'Hugo, toutes ses œuvres se rattachaient aux phases progressives d'une évolution continue. On a ici le moyen de les « situer ». Il est d'ailleurs bien évident, et à peine ai-je besoin de le dire, qu'on ne saurait diviser ni cette carrière, ni donc cette œuvre, en compartiments étanches; et c'est même pour cette raison qu'en parlant de l'inspiration « épique » d'Hugo, j'ai eu soin d'indiquer ce qu'on y peut reconnaître encore de « lyrique », tout de même qu'en parlant de son « lyrisme », j'ai tâché de montrer ce que l'intensité de la « couleur locale » y mettait, ou y promettait déjà et de prochainement « épique ». *Le Rouet d'Omphale*, qui faisait partie des *Contemplations*, est déjà un morceau de *la Légende des siècles*, un bas-relief antique, ou un vase grec, des figures en noir sur un fond d'ocre rouge. Aussi bien

ne saurait-on réduire quoi que ce soit d'humain à des lignes rigides, et moins encore qu'autre chose l'évolution toujours un peu capricieuse du génie d'un grand poète. C'est pourquoi *le Feu du Ciel*, la première pièce des *Orientales*, est déjà de l'épopée; mais *Plein Ciel* est encore une ode, et même une ode « pindarique », si le point de départ et le thème en est la conquête de l'espace infini par le génie de l'homme.

Calme, il monte où jamais nuage n'est monté;
Il plane, à la hauteur de la sérénité,
    Devant la vision des sphères;
Elles sont là, faisant le mystère éclatant,
Chacune feu d'un gouffre, et toutes constatant
    Les énigmes par des lumières...

Andromède étincelle, Orion resplendit,
L'essaim prodigieux des Pléiades grandit;
    Sirius ouvre son cratère;
Arcturus, oiseau d'or, scintille dans son nid;
Le Scorpion hideux fait cabrer au Zénith
    Le poitrail bleu du Sagittaire [1].

Cette poésie, inspirée des progrès de l'aérostation, vaut bien celle des Jeux Olympiques : « L'eau est une bonne chose!.... » Mais quelque mélange qu'il y ait, et quelque apparente confusion qu'il en résulte aux points de rencontre, ou de passage de l'une à l'autre inspiration, ce qui n'en demeure pas moins vrai, c'est que le génie de Victor Hugo a évolué de l'*Ode* au *Drame* et du *Drame* à l'*Épopée*, ou encore, et, avec plus de précision, il a évolué de l'*Ode* à l'*Épopée* par l'intermédiaire du *Drame*. C'est ce qui explique à la

1. Comparez à cette belle pièce de *Plein Ciel*, *le Zénith*, de M. Sully-Prudhomme, et surtout quelques passages de son poème du *Bonheur*.

fois ce qu'il y a de successif dans l'ensemble de son œuvre, et le mouvement progressif dont elle est animée; c'est ce qui explique ce que certaines parties en trahissent, comme son théâtre, d'incertitude ou d'hésitation, sous l'affectation de la force; c'est aussi ce qui en explique l'unité profonde, et je dirais, si je l'osais, « l'homogénéité » dans l'infinie variété.

Et c'est ce qui en fait aussi la grandeur. Chacun de nous en particulier, pour son usage ou pour son plaisir, a le droit de « préférer » à Hugo tel ou tel de ceux qui furent, de 1822 à 1860, ses rivaux de gloire et de popularité, — c'est affaire de goût, de tempérament ou d'éducation, peut-être et surtout d'âge! — mais on ne saurait les lui « comparer ». Car il a seul possédé, selon le mot de Baudelaire, non seulement la grandeur, mais aussi l'universalité, si jamais, comme on vient de le dire, inspiration de poète ne fut en notre langue plus « une », et cependant plus « variée ». Je ne connais en français ni d'élégie d'amour plus éloquente que *la Tristesse d'Olympio*, ni d'ode plus triomphale que *le Retour de l'Empereur*. C'est celle qui commence par les vers :

Après la dernière bataille,
Quand formidables et béants
Six cents canons sous la mitraille
Eurent écrasé les géans,
Dans ces jours où, caisson qui roule,
Blessés, chevaux, fuyaient en foule,
Où l'on vit choir l'aigle indompté,
Et dans le bruit et la fumée,
Sous l'écroulement d'une armée,
Plier Paris épouvanté...

Quelques défauts que l'on puisse relever dans *Ruy Blas* ou dans *Hernani*, les drames d'Hugo sont déjà,

de tout le théâtre romantique, et sans en excepter celui du vieux Dumas, — depuis que son fils n'est plus là pour nous en imposer l'admiration, — les seuls monuments qui subsistent. Ni le regret de l'enfant passionnément chérie n'a jamais pleuré de larmes plus douloureuses que dans la troisième partie des *Contemplations* : *Pauca meæ*, ni le poète n'a plus orgueilleusement revendiqué sa mission de penseur ou de « puiseur d'ombre », que dans les vers inspirés des *Mages*. *Les Châtiments*, — que je tiens d'ailleurs pour une mauvaise action, — n'en sont pas moins, hélas! un beau livre, tout enflammé de colère, tout resplendissant de bile, et le chef-d'œuvre de la satire : satire lyrique dans *l'Obéissance passive*, satire épique dans *l'Expiation*.

Il neigeait. On était vaincu par sa conquête.
Pour la première fois l'aigle baissait la tête.
. . . . . .
Il neigeait. L'âpre hiver fondait en avalanche,
Après la plaine blanche une autre pleine blanche,
. . . . . .
Il neigeait, il neigeait toujours...

C'est Louis Veuillot qui, si je ne me trompe, a quelque part appelé *les Chansons des rues et des bois* « le plus bel animal de la langue française », et on ne saurait plus justement ni plus spirituellement caractériser ce qu'elles respirent de naturelle et d'ardente sensualité. Nous venons enfin de tâcher de dire quelle inoubliable impression d'épopée laissait après soi *la Légende des siècles*, et, par delà l'épopée, quelle sensation d'apocalypse, qui nous emporte, avec le poète, sur les ailes de la chimère, hors du nombre et hors des temps. Mais n'est-ce pas comme si nous disions

que, dans quelque direction que se soit essayée la poésie française du siècle qui vient de finir, et même dans celles qu'elle n'a point tentées, on y rencontre partout Hugo; que, de la poésie la plus familière, la plus humble, celle des *Pauvres gens*, presque voisine de la prose, à la poésie la plus haute ou même la plus philosophique, il a rempli « tout l'entre-deux »; et que, dans tous les genres, ayant fait preuve de la même souveraine maîtrise ou de la même inégalable virtuosité, toute l'histoire de la poésie française, depuis cent ans, se rattacherait donc, si l'on le voulait, à l'étude approfondie de son œuvre ou plutôt, et déjà, s'y trouve ramassée?

C'est évidemment en ce sens que, de même que l'on a nommé le XVIIIe siècle du nom de Voltaire, on a proposé de nommer le XIXe siècle du nom de Victor Hugo. Et, à la vérité, c'est trop dire: Victor Hugo est demeuré trop étranger, trop indifférent à trop de choses de son temps! Mais ce que l'on peut dire, et si nous ne voulons parler que de poésie ou de littérature, c'est que l'évolution d'aucun de ses contemporains n'est plus représentative, ou ne l'est autant que la sienne, de l'évolution de la pensée du siècle. Elle en est l'abrégé ou le raccourci. Comme son siècle, avec son siècle, plus naturellement que personne en son siècle, il a évolué du *subjectif* à *l'objectif*, — puisqu'il en faut enfin venir à ces grands mots, — du *romantisme* au *naturalisme*, de l'égoïste expression de lui-même à la représentation large de la réalité. Et j'entends bien, je sais bien que, pas plus d'ailleurs que Voltaire, il n'a toujours donné le signal du mouvement! D'autres l'ont précédé dans la plupart de ses

voies. *Les Méditations* sont antérieures aux *Odes et Ballades*, *l'Allemagne* à la Préface *de Cromwell*, les romans de Walter Scott à *Notre-Dame de Paris* et *le Juif Errant* aux *Misérables*... Mais c'est ce qui n'importe guère! Car il n'est pas vrai, quoi qu'on en ait pu dire, que « les novateurs tiennent le premier rang dans la mémoire des hommes » ou du moins il faut s'entendre sur ce nom de novateur. En littérature comme en art, les idées n'appartiennent pas à celui qui les a « trouvées » ou « inventées », mais à celui qui en a fixé l'expression décisive, adéquate, et définitive. Tel est le cas de Victor Hugo. Et puisque d'ailleurs l'évolution des idées littéraires du XIXe siècle n'apparaît nulle part plus évidemment que dans son œuvre et ne s'y dessine avec plus de clarté; puisque ces idées n'ont pas rencontré d'interprète plus éloquent ou plus inspiré; puisque la manière dont il a su se les approprier a comme anéanti jusqu'au souvenir de ceux qui peut-être les avaient jetées les premiers dans la circulation, c'est donc à lui désormais qu'en appartiendra la gloire.

Et s'il n'en reste qu'un, il sera celui-là!

1er mars 1902.

LA LITTÉRATURE EUROPÉENNE

AU XIXe SIÈCLE

Quand on ne jugerait de l'importance du XIXe siècle dans l'histoire universelle de la littérature que par l'abondance et la diversité de sa production, aucun siècle, assurément, ne pourrait rivaliser avec lui. Au lieu de l'abondance et de la diversité, si l'on ne regardait qu'à la qualité des œuvres, il soutiendrait encore la comparaison des plus fameux, et ni la France de Louis XIV, ni l'Angleterre d'Élisabeth, ni l'Italie des Médicis, ni, dans l'antiquité, la Rome d'Auguste ou l'Athènes de Périclès n'ont connu de plus grands poètes que les Gœthe et les Schiller, les Byron et les Shelley, les Lamartine et les Hugo. En ont-elles connu de plus parfaits, peut-être, ou de plus classiques : on veut dire de plus dignes de servir éternellement de modèles? C'est une question! mais elles n'en ont pas connu de plus grands. Que dirons-nous encore de tant d'historiens et de tant de critiques? Et enfin, si depuis cent ans le roman, dans nos « inventaires », a remplacé l'épopée, — le roman des

Walter Scott et des Dickens, des Balzac et des George Sand, des Tolstoï et des Dostoïevsky, — qui niera qu'il l'ait égalée plus d'une fois? Mais, après l'abondance et la qualité des œuvres, s'attachera t-on peut-être à ce qu'on en pourrait appeler la signification historique profonde? Il faut convenir alors que, depuis l'époque de la plus lointaine Renaissance, aucun siècle n'aura vu s'opérer une transformation plus radicale de la notion même de l'œuvre littéraire, de son objet ou de sa destination, et conséquemment des moyens de la réaliser. Comment s'est accomplie cette transformation, c'est ce qu'on se propose ici de rechercher, et non pas de retracer un « tableau » de la littérature européenne au XIXe siècle, — ce qui demanderait tout un livre, et un gros livre, — mais de suivre et de dessiner la courbe de son évolution.

I

LE MOUVEMENT DES IDÉES LITTÉRAIRES

J'ai dit : « Depuis l'époque de la plus lointaine Renaissance »; et, en effet, dans l'Europe entière, avec des moyens et sous des noms différents ou semblables, ce que la littérature de notre siècle a été tout d'abord, — et délibérément, résolûment, de dessein principal et formé, — c'est une réaction contre cet idéal classique, dont les Pétrarque et les Boccace, « les premiers des modernes », avaient jadis, en des temps très anciens, déterminé l'objet. Ce n'est pas ici le lieu de définir cet idéal, ni de rappeler quelles résistances, avant d'établir souverainement son empire, il avait

rencontrées; et on se contentera de noter que, n'en ayant nulle part éprouvé de plus vives, ni de plus justifiées qu'en Angleterre et en Espagne, il les avait finalement surmontées. C'était vers le commencement du XVIIIe siècle. Les Allemands, eux, plus dociles, en avaient accepté bien plus tôt le principe, en tant qu'il consistait dans l'imitation des modèles antiques, vus, depuis Louis XIII, au travers des modèles français; et on doit même dire que, le peu de champ que l'*Art poétique* de Boileau laissait encore à l'imagination ou à la sensibilité du poète, c'était l'illustre Gottschedt qui l'avait supprimé. D'une manière générale — et en faisant les exceptions qu'il faut toujours faire, — il régnait donc, dans l'Europe entière, à la veille de la Révolution française, une façon de penser ou de sentir commune. De Londres à Saint-Pétersbourg, où la littérature russe commençait à sortir de l'enfance, et de Paris à Naples, où l'on ne jurait alors que par nos « philosophes », on concevait à peu près d'une même manière l'objet, le rôle, et la fonction de la littérature. C'était à peine si quelques indisciplinés, dont le plus redoutable était Lessing, osaient demander qu'on les débarrassât des Grecs et des Romains. Ou plutôt, et tout en travaillant à s'en débarrasser, c'est à peine si l'on peut dire qu'ils eussent conscience de leurs desseins; et, en tout cas, ni leur réputation, ni leur autorité n'avaient franchi les bornes de leur propre pays, n'avaient reçu la consécration de l'étranger, n'étaient, en un mot, devenues « européennes ».

Est-ce un honneur, ou une gloire, d'avoir secoué le joug du classicisme? C est donc à nous, Français,

qu'il appartient de les revendiquer, si, de cette réaction, ce sont deux livres français qui ont donné le signal : *la Littérature*, de Mme de Staël (1800) et *le Génie du Christianisme* (1801) de Chateaubriand. A l'idéal païen, dont s'étaient systématiquement inspirés les écrivains de l'âge classique, — et aussi les acteurs du drame révolutionnaire, Camille Desmoulins ou Saint-Just, — le second de ces deux livres opposait l'idéal chrétien ; et aux modèles grecs et latins, sans en méconnaître pour cela ni la grandeur ni la perfection, le premier proposait de joindre désormais, sinon de substituer, les maîtres des « littératures du Nord ». Les survivants du XVIIIe siècle, les héritiers des Encyclopédistes, ceux que Napoléon appelait les idéologues, — et ils étaient nombreux encore, et ils étaient puissants, — essayèrent bien de résister. Mais ils n'étaient pas de force! Aucun d'eux, aucun Ginguené ni aucun Daunou n'avait le grand style de Chateaubriand, ou cette abondance d'idées perpétuellement jaillissantes, qui est le trait caractéristique du talent de Mme de Staël. Ils n'avaient pas non plus l'opinion, ni même le pouvoir avec eux. Si Napoléon n'aimait ni Mme de Staël ni Chateaubriand, il avait encore moins de sympathie pour les idéologues, dont on serait tenté de croire, en vérité, qu'il n'avait fait des « sénateurs » qu'afin de les mieux surveiller ou de les annuler ; et il y avait réussi. C'est pourquoi, de la littérature proprement dite, la réaction n'avait pas tardé à s'étendre aux idées qui commandent toujours la littérature elle-même ; et ce fut bientôt la « pensée » tout entière du XVIIIe siècle qui se trouva remise en question. On ne saurait en effet trop insister sur ce point qu'en

Angleterre et en Allemagne, comme en France et comme en Italie, la réaction a été philosophique autant que littéraire, et qu'ainsi le mouvement romantique, dans l'Europe entière, a été connexe et solidaire d'un retour à l'idée religieuse. Les principaux représentants en sont Wordsworth et Coleridge en Angleterre, — ce Coleridge dont Carlyle a si bien dit qu'il passait auprès de toute une jeunesse « pour connaître le sublime secret de croire par la raison ce que l'entendement avait été obligé de rejeter comme incroyable »; — Frédéric Schlegel, Görres, Novalis, Clément Brentano en Allemagne; et en France, Bonald, Joseph de Maistre, Lamennais, Lamartine et Hugo : nous parlons ici du premier Victor Hugo, celui qui se confessait à l'abbé de Lamennais, et qui écrivait dans la préface de ses *Odes et Ballades* que l'histoire de l'humanité n'offre d'intérêt ou de sens que « vue du haut des idées monarchiques et religieuses ».

Cependant la réaction n'en pouvait demeurer là. S'il y a, en effet, plus d'une opposition, et même plus d'une contradiction entre l'esprit du XVIIIe siècle et celui du grand siècle qui l'avait précédé, il y a aussi quelques rapports, et rien, certes, n'est plus différent de la pensée de Pascal et de Malebranche que celle de Voltaire! mais ce même Voltaire n'a pas conçu l'épopée ni la tragédie d'une façon qui diffère beaucoup de celle de Racine et de Boileau. C'est seulement son vers qui n'a ni la plénitude ou la fermeté de celui de Boileau, ni la grâce, et la force, et le charme de celui de Racine. La *Henriade*, sauf en un point, est tout à fait conforme aux prescriptions de l'*Art poétique*; et, si ce n'était que Racine en est absent, *Zaïre* pourrait

passer pour une tragédie assez racinienne. Mais ces distinctions n'en sont point pour les étrangers, et, au contraire, ces analogies superficielles les frappent. Il était donc difficile ou plutôt impossible qu'une réaction dirigée contre l'esprit du XVIIIe siècle n'atteignît pas tôt ou tard la poétique, ou, comme on dirait aujourd'hui, l'esthétique du siècle précédent, et que, sous prétexte de secouer le joug du classicisme, l'Europe entière, à l'exception de l'Italie, n'en fît pas consister le principal effort à se libérer de l'influence française. Il y avait trop longtemps qu'elle régnait! La Révolution, en isolant du reste du monde, pendant dix ans au moins, la France lisante et pensante, et les guerres de l'Empire, en se terminant par Waterloo, favorisèrent naturellement le succès de cet effort. Et l'influence anglaise en profita d'autant.

On attribue communément à l'influence allemande ce que nous rendons ici d'importance à l'influence anglaise; et « l'école de Coppet », — Mme de Staël, elle-même, et d'abord, avec son livre de *l'Allemagne*, Benjamin Constant, les Schlegel, Fauriel encore dans ses premiers travaux, — n'a rien négligé pour en répandre et pour en accréditer l'idée. On peut ajouter, d'autre part, qu'Anglais ou Allemands, ce sont, après tout, des Germains, et qu'en un certain sens il suffit que la réaction contre le classicisme se présente à l'histoire comme une revanche du génie germanique sur le génie latin. Nous le croyons aussi; et il n'est évidemment question pour la critique ni d'exercer, après cent cinquante ans, des représailles contre Lessing, ni de rabaisser le génie de Gœthe ou de Schiller, ni de contester l'influence de Kant. Mais

il faut pourtant distinguer les époques, et on verra dans un instant tout l'intérêt de la distinction. En fait, on ne connaissait hors d'Allemagne ni Kant, ni Gœthe, ni Lessing — puisque à peine étaient-ils nés — que déjà l'influence anglaise avait commencé de se faire sentir en France. Rappellerons-nous à ce propos l'injurieuse violence que Voltaire, après lui avoir autrefois servi comme d'introducteur, et l'avoir même quelque peu pillé, n'en avait pas moins déployée contre Shakspeare? On en accuse quelquefois la « timidité de son goût ». Mais je croirais plutôt qu'étant ce qu'il était, — « conservateur en tout, sauf en religion », — il avait instinctivement reconnu dans la liberté du drame shakspearien une redoutable menace pour la discipline savante et compassée qui était celle de la tragédie française; une conception de l'art ennemie de la sienne; une interprétation ou une représentation de la vie contradictoire à celle de l'idéal classique. Et ce qui prouverait qu'en ce cas il avait bien vu, c'est que, dans le même temps, vers le milieu du XVIIIe siècle, non seulement l'auteur de la *Dramaturgie de Hambourg* se servait de Shakspeare à la fois contre Voltaire, et Racine, et Corneille, mais encore il est permis de dire que le contact de la littérature anglaise éveillait de leur longue torpeur la littérature et l'esprit allemands. Les origines de la littérature allemande moderne ne sont en vérité ni suisses ni souabes : elles sont anglaises. Il faut le savoir pour la bien comprendre elle-même. Mais il faut encore et surtout le savoir pour faire sa juste place à l'influence anglaise dans la formation de l'esprit européen de nos jours. Et, à l'exception d'un ou deux caractères, —

tels que, par exemple, le goût déraisonné de la spéculation métaphysique, — il faut savoir que tous les traits qu'on assigne à l'esprit ou au génie germaniques ont commencé par être anglais avant d'être allemands.

Ce sont les Anglais qui sont allés chercher les premiers, dans leurs plus anciennes traditions, et, pour ainsi parler, dans la nuit de leur moyen âge, les sources d'inspiration que les humanistes de la renaissance avaient uniquement bornées aux souvenirs de la Grèce et de Rome. Ils sont encore, dans l'histoire des littératures modernes, les « premiers poètes de la nature », comme les Hollandais en avaient été les premiers peintres. Leur poésie s'est inspirée la première, — et même chez leurs « classiques », chez un Dryden, chez un Pope, — de ces incidents de la « vie présente », qui, s'ils font quelquefois, à la vérité, le prosaïsme des *Lieder* de Gœthe, en font, plus souvent encore, le charme subtil et pénétrant. A l'homme « universel » de la renaissance et de l'âge classique, à cet homme normal et abstrait, dont on a si bien dit qu'il était plus facile de le connaître que les hommes en particulier, ce sont les Anglais, c'est un Richardson dans sa *Clarisse Harlowe*, c'est un Fielding dans son *Tom Jones*, et non pas les Allemands, qui ont opposé les premiers l'homme « local », pour ainsi parler, individuel et déterminé, qui ne ressemble qu'à lui-même, et à lui seul, ou tout au plus à ceux de son village, de sa famille, de sa génération. Les premiers, ils ont vraiment mêlé la littérature à la vie active, à la vie quotidienne, à la vie pratique, et fait ainsi de l'homme de lettres, d'un Addison ou d'un Swift, un

quasi-personnage dans l'État. Et tandis qu'enfin partout ailleurs, et jusque dans l'*Émile* ou dans l'*Héloïse* d'un Rousseau, la littérature n'était qu'un ornement ou un agrément, une fonction de la vie sociale, ce sont eux, les Anglais, qui, par un Wordsworth, par un Byron, par un Shelley, par un Keats, ont permis à l'écrivain de n'en faire qu'une manifestation de sa sensibilité personnelle, sans égard aux sentiments des autres, et au contraire pour exprimer les raisons, bonnes ou mauvaises, mais siennes, qu'il avait de se distinguer et de se séparer des autres. Où sont, et quelles sont, en comparaison de tant de nouveautés, celles que nous devons à l'influence allemande?

Que si maintenant, de tous ces traits, nous nous demandons quel est le plus caractéristique ou le plus « anglais », nous n'en saurions douter, c'est le dernier qu'on vient de dire; et, par une remarquable coïncidence, il n'en est pas qui soit plus caractéristique de tout ce qui s'enveloppe sous le nom de *romantisme*. Je n'en vois pas non plus qui soit plus contraire à l'idéal classique. On a donné beaucoup de définitions du romantisme, et on l'a lui-même caractérisé tour à tour par les moins essentiels de ses traits. Mais, quels qu'ils soient et de quelque nom qu'on les nomme, ils se ramènent tous à deux, qui sont : extérieurement, son opposition à l'idéal classique; et intérieurement, l'émancipation du Moi de l'écrivain. Tandis que l'idéal classique ne se concevait et ne se formulait qu'en fonction du public, l'idéal romantique n'a de raison d'être ou d'existence même qu'en fonction ou plutôt, et à vrai dire, dans la manifestation de la personnalité du poète ou de l'écrivain. Aucun

souci de plaire et encore moins d'instruire; il ne s'agit que d'être soi. « Je ne suis rien, a dit quelque part Wordsworth, si je ne suis pas un maître, un professeur, un instituteur : *a teacher* »; mais il eût dit encore avec plus de vérité : « Si je ne suis pas moi, je ne suis rien. » Ce qui importe, ce n'est ni la vérité de ce que dit le poète, ni sa beauté, ni son utilité, mais son originalité; et l'originalité n'en est faite que de ce qu'il y met de lui-même; et si ce qu'il y met de lui ne ressemble à personne, c'est alors vraiment qu'il est poète. « Le monde, a dit un moraliste, regarde toujours vis-à-vis; moy, je replie ma vue au dedans, je la plante, je l'amuse là. Chacun regarde devant soy; moy, je regarde devant moy, je n'ay affaire qu'à moy; je me considère sans cesse, je me contrerolle, je me goûte. Les autres vont toujours ailleurs, s'ils y pensent bien; ils vont toujours avant. Moy, je me roule en moi-même. » Ces paroles de Montaigne pourraient être aussi bien de Byron ou de Shelley. En tout cas, je n'en sache pas qui résument plus heureusement ce qu'il y a d'essentiel dans le romantisme. On n'écrit point pour se faire lire, mais à cause d'un besoin qu'on éprouve de penser ou de sentir tout haut; de se « répandre » ou de « s'épancher »; de prendre en écrivant conscience de soi-même, et d'apprendre aux autres hommes en combien de manières nous différons d'eux. Encore une fois, si c'est le contraire de l'idéal classique, — et on en trouverait la preuve dans le mot de Pascal sur Montaigne : « Le sot projet qu'il a eu de se peindre! » — il n'y a rien de plus romantique. Mais qu'y a-t-il aussi de plus anglais? La littérature anglaise est une litté-

rature profondément, foncièrement, essentiellement individualiste; et si la nation, prise en gros, ne l'est pas plus qu'une autre, ou si même il n'y en a pas qui ait mieux connu tout le pouvoir de l'association, c'est donc aussi pour cela qu'au sens propre ou étymologique du mot, on n'en citerait, je crois, pas une, dont les grands écrivains et les grands poètes soient en général plus *eccentrics*, et quand il le faut, jusqu'à la bizarrerie.

On ne saurait nier aujourd'hui qu'entre 1830 et 1840, cet individualisme, s'il avait contre lui toute l'autorité de la tradition classique, eût en revanche pour lui tout ce que cette autorité avait contraint de naturelles impatiences, méconnu de droits légitimes, et entravé de libertés nécessaires. Je me sers ici d'expressions que j'emprunte au vocabulaire de la politique, pour mieux indiquer ou souligner le caractère d'étrange violence qu'on vit prendre un moment aux luttes littéraires. C'est qu'aussi bien, sans l'avoir voulu, les maîtres du classicisme en étaient devenus proprement les tyrans. On avait extrait de leurs œuvres des règles, ou des « règlements », en dehors desquels on n'admettait pas qu'il y eût de beauté littéraire, et des grammairiens ou des rhéteurs, de l'espèce de Gottschedt ou de Népomucène Lemercier, s'en étaient constitués les vigilants et inflexibles gendarmes. « Où sont vos papiers? » c'était la première question qu'on posait au poète. Une tragédie parfaite devait répondre à vingt-six conditions, pas une de plus ni de moins, et selon qu'elle n'en réalisait que vingt-cinq ou vingt-quatre, elle descendait d'un ou deux degrés dans l'estime des « bons juges ».

Évidemment, on ne pouvait pas se délivrer de l'excès de cette tyrannie sans un peu de violence, et parmi tous les moyens qu'on en pouvait choisir, l'émancipation de la personnalité de l'écrivain, qui en était le plus sûr, en était aussi le plus doux. A ceux qui prétendaient administrer la littérature comme on faisait de la grande voirie, l'écrivain répondait en se retirant de la circulation publique, et en se retranchant dans son for intérieur, ou, plus poétiquement, dans « sa tour d'ivoire ». Qu'y avait-il de plus simple et de plus naturel?

Mais ce qui est théoriquement le plus naturel du monde, ne l'est pas toujours en pratique ou dans la réalité. S'il y a des genres, des formes littéraires, tels que la poésie lyrique, par exemple, et tels que les Confessions ou les Mémoires, qui souffrent l'expansion du Moi, qui ne la souffrent pas seulement, mais qui l'exigent, comme n'ayant à vrai dire de raison d'être que par elle, — qu'est-ce en effet que des confessions dont l'auteur ne se « confesserait » pas? — il y a d'autres genres qui ne supportent pas longtemps cet étalage : ainsi le roman, ou même jamais ni du tout : ainsi l'histoire ou le théâtre. Plus promptement encore dût-on s'apercevoir que ce fier isolement de l'écrivain ou du poète, s'il avait jadis été possible, en des temps éloignés, ne l'était plus dans les conditions de la vie moderne et contemporaine. Un grand seigneur de lettres, comme Byron, ou le pensionnaire d'un principicule allemand, comme Gœthe, peuvent bien, de notre temps, soutenir cette attitude hautaine; et, à l'autre extrémité de l'échelle sociale, on la permet encore à un Burns ou à un Shelley, à un

Verlaine, quand toutefois ils ne meurent pas d'y avoir voulu persister. Mais la plupart des écrivains!...

Disons un peu crûment les choses, et ne craignons pas de faire dans l'histoire des idées une place aux considérations de l'ordre matériel. Depuis que les écrivains sont devenus des « professionnels », et qu'ils ne sauraient réussir, — je ne dis pas à faire fortune, mais à vivre et à se faire une réputation, — qu'autant qu'ils se donnent tout entiers à leur profession, l'abondance et la régularité de la production sont devenues le principal de leurs moyens de succès; et qu'est-ce qu'un homme tout seul peut tirer de la perpétuelle contemplation de soi-même? Hélas! il y a vraiment trop peu de sensations originales, quoi qu'on en ait pu dire; et, dans la quantité de la production poétique du siècle, on est surpris, on est humilié, tout au rebours de ce qu'on nous promettait, de voir en combien de manières un homme ressemble aux autres hommes! Autre découverte que les romantiques ne pouvaient manquer de faire à leurs dépens. Mais comment encore ne se fussent-ils pas aperçus que c'était prendre mal son temps que de vouloir « s'isoler », dans un siècle dont les tendances, à mesure qu'il déroulait son cours, devenaient de jour en jour plus « sociales », en devenant plus démocratiques? Des formes nouvelles de misère ou de souffrance étaient certes plus dignes d'intérêt que les vulgaires aventures d'un ambitieux déçu ou d'un amant trompé. Et puis, quand toutes ces causes réunies n'auraient pas été de nature à provoquer une réaction contre l'individualisme romantique, il y

aurait suffi d'une dernière; — qui vaut la peine qu'on y insiste un peu.

Le principe ou le fondement d'une poétique individualiste, c'est la conviction, plus ou moins raisonnée, mais intime, qu'aucun homme n'est tenu de soumettre son jugement à celui d'un autre homme : *Nullius addictus jurare in verba magistri.* Ce que les uns approuvent ou admirent, d'autres le blâment ou le critiquent. Les mêmes objets excitent en nous des mouvements différents. Celui-ci ne peut souffrir Horace, et celui-là en fait ses délices. Byron mettait Pope au-dessus de Shakspeare, il l'affectait du moins; et Lamartine n'a vu dans La Fontaine que le conteur des *Oies du Frère Philippe* ou de *Mazet de Lamporecchio.* Ajoutez à cela que l'éducation première, l'expérience de la vie, viennent encore diversifier et, en le diversifiant, aggraver ce que déjà la nature avait mis de différence entre les hommes. Un colonel de cavalerie ne voit pas les choses du même œil qu'un négociant de la Cité de Londres; un politicien de New-York n'envisage pas les questions du même point de vue qu'un prélat romain. Comment donc disputerait-on « des couleurs et des goûts »? Comment y aurait-il un bon et un mauvais goût? Et comment, enfin, quelque expression de moi-même qui m'échappe, oserait-on m'en reprendre ou s'en montrerait-on scandalisé? Chacun de nous est la mesure des choses, et n'ayant que lui pour témoin authentique et irrécusable de ses impressions, n'en reconnaîtra donc aussi que lui-même pour juge. Vers le milieu du XVIIIe siècle, la critique de Hume et celle de Kant avaient accrédité philosophiquement ces paradoxes; Hegel était ensuite

venu avec son « identité des contradictoires »; et les formules mêmes de l'incertitude et du doute avaient été posées comme lois de l'esprit. On est bien obligé de parler de ces choses à propos de littérature, puisque, de nos jours même, un Taine, dans ses dernières années, a sans doute pu réussir à se dégager du réseau de ces sophismes, mais un Scherer et un Renan y sont demeurés embarrassés.

Les progrès de la science eussent dû pourtant les éclairer, et, non seulement la nature de ces progrès, mais la nature aussi des méthodes qui les avaient procurés. Ce que les progrès de la science avaient effectivement établi, c'est, en premier lieu, qu'il existe quelque chose en dehors de nous; et c'est, en second lieu, que, si notre connaissance du monde est relative de la constitution de l'esprit humain, cette relativité ne peut ni ne doit s'entendre de l'individu, mais de l'espèce entière. Il y a des lois de l'esprit; et peut-être la réalité se déforme-t-elle en s'y accommodant, mais la déformation est la même pour tous; et, conséquemment, il y a un juge de la qualité de nos impressions, qui est la vérité scientifiquement démontrée. « Il faut donc disputer des goûts! » De deux impressions qui s'opposent ou qui se contrarient, non seulement on ne peut pas dire qu'elles s'équivalent, et que chacun de nous ait le droit de garder la sienne, mais il y en a forcément une de fausse et une de vraie. Laquelle est la fausse et laquelle est la vraie? C'est ce qu'on ne peut pas toujours décider, et surtout lorsqu'il s'agit des plus délicates et des plus complexes, mais on peut espérer d'y réussir un jour. Tel est précisément l'objet de

la critique, son objet final et suprême, qui la fuira d'ailleurs, qui reculera devant elle à mesure qu'elle en approchera, mais qui n'en est pas pour cela moins précis et moins déterminé. Nous ne saurons jamais non plus ce que c'est que la *vie*, ni ce que c'est que la *matière*, et cependant cela n'empêche ni la physiologie ni la physique d'être des sciences!

C'est ce que l'on comprit aux environs de 1840, — disons, pour être plus exact, entre 1840 et 1850 ou 1855, — et le *naturalisme* allait sortir de là. Car on en a donné bien des définitions, comme du romantisme, et qui toutes, ou presque toutes, elles aussi, contiennent leur part de vérité, mais il y en a une de plus générale que les autres, et c'est celle qui le fait consister dans ce que l'on a nommé « la soumission de l'écrivain ou de l'artiste à son objet ». Le naturalisme est la représentation de la nature, et, pour apprendre à voir la nature, notre premier souci doit être de nous défendre de nous-mêmes. Il ne faut donc pas nous faire une originalité de notre impuissance, et si nous voyons mal, nous n'avons qu'à tâcher de mieux voir. L'observation et la réflexion nous ont été données pour cela. La première qualité qu'on exige d'une « représentation », et d'un « portrait », c'est d'être ressemblant. Une discussion s'élève-t-elle sur la fidélité de la ressemblance ou sur la valeur de la représentation? Qu'on fasse venir l'original! Nous l'avons là, dans la nature, tout près de nous, et comme qui dirait à la portée de notre main ou de notre voix. Et ne nous répondez pas avec le poète qui, de tous

les romantiques, a mis de lui même le plus dans son œuvre :

> Le cœur humain de qui? le cœur humain de quoi?
> Quand le diable y serait, j'ai mon cœur humain, moi!

La question est précisément de savoir si « vous avez un *cœur humain*, vous »; et ce n'est pas vous qui la déciderez. Vous pouvez être un « anormal ». Et ce n'est pas nous non plus qui en jugerons, mais ce sera la vérité de la nature et de l'histoire. Qui croirait que la terre tourne, s'il n'en consultait que ses sens; et pendant combien de siècles les hommes n'en ont-ils rien cru? Les juges de Galilée étaient des hommes qui s'imaginaient avoir « leur œil humain ».

Favorisées par les circonstances, et notamment par ce que l'on pourrait appeler l'échec de la politique romantique en 1848, propagées à la fois en France, en Angleterre et en Russie, — l'Allemagne et l'Italie étaient alors occupées d'autres soins, — par les philosophes, qu'elles réconciliaient avec le sens commun; par les critiques, dont elles grandissaient le rôle en le précisant; acceptées par les romanciers, un Tourguenef, une George Eliot, un Flaubert, qu'elles invitaient à étendre le champ de leur observation; reçues enfin par les poètes eux-mêmes, tels qu'un Gautier ou un Leconte de Lisle, ces idées ne pouvaient manquer de triompher tôt ou tard de l'idéal romantique épuisé. Mais comme les raisons pour lesquelles on les avait accueillies n'étaient pas toujours les mêmes, — et que si, par exemple, un Flaubert n'était pas moins hostile à Musset que George Eliot à Byron, ce n'était pas tout à fait pour les mêmes motifs, — il

se produisit dès l'origine une division parmi les naturalistes, une déviation de la doctrine; et, en France, plus particulièrement, les progrès en furent arrêtés ou interrompus un moment par ceux de la doctrine de « l'art pour l'art ».

C'était une théorie de peintre; et, au fait, il ne semble pas que l'on puisse demander à un peintre autre chose que de bien peindre. Il n'y a point, à vrai dire, de « pensées » dans les *Madones* de Raphaël, ou dans les portraits de Rembrandt, et ce n'en sont pas moins de purs chefs-d'œuvre : j'entends ici des œuvres qui remplissent diversement, mais également toute la notion de l'art de peindre. On voit d'ailleurs comment la théorie se rattachait au naturalisme. Quand on fait de l'imitation de la nature non seulement le principe et la condition, mais encore l'objet ou la loi de l'art, c'est la fidélité seule de l'imitation, et par conséquent c'est la qualité seule de l'exécution qui juge l'artiste et le met à son rang parmi ses émules. De deux portraits également ressemblants, le meilleur est évidemment le mieux peint, et le mieux peint, c'est celui dont le peintre a le mieux prouvé la pleine possession des moyens de son art. Cette possession des moyens de l'art devient à son tour le moyen le plus sûr d'atteindre la vérité de la ressemblance, et bien loin de se contredire, la théorie de l'art pour l'art et la doctrine naturaliste peuvent ou même doivent se prêter l'une à l'autre un mutuel appui. On a donc dit une sottise quand on a prétendu que ces trois mots « l'art pour l'art » étaient absolument vides de sens, et celui qui l'a dit (c'est Dumas fils) eût peut-être mieux fait d'en prendre pour lui-

même ce qu'ils contiennent d'utile enseignement. Il y a manière d'entendre la théorie de l'art pour l'art, et elle n'a pas d'ailleurs la même valeur en littérature qu'en peinture, si la littérature est quelque chose de plus qu'un art d'imitation. Mais on ne saurait pourtant la condamner sans appel; et le grand service qu'elle rendit, même à la littérature, entre les années 1850 et 1870, fût de rappeler les artistes au sentiment du pouvoir et de la vertu de la forme.

Le malheur était, d'un autre côté, qu'en faisant de l'art une espèce de « sacerdoce », elle retournait au romantisme, et ainsi elle restituait à l'artiste ou au poète ce que le naturalisme avait voulu lui enlever, c'est-à-dire le droit de subordonner le monde à la conception qu'il s'était formée de la poésie ou de l'art. Même elle lui permettait de prendre à l'égard du public ou de la « foule », une attitude plus orgueilleuse ou plus intransigeante encore, et de se retrancher dans une solitude plus farouche. Car, tandis que les romantiques n'en revendiquaient le droit qu'au titre de leur sensibilité personnelle et de l'impossibilité où ils se disaient de sortir d'eux-mêmes, les théoriciens de l'art pour l'art se réclamaient, eux, de leur théorie même, et de ce qu'il y avait dans sa pratique ou dans son enseignement de plus impersonnel et de plus objectif. Ils se trouvaient, en outre, amenés de la sorte à faire de l'art une « cabale », dont les savants secrets ne sauraient jamais appartenir qu'à de rares initiés, qu'ils eussent volontiers, comme Hugo, nommés du nom de « Mages ». D'une différence de degré que les romantiques, et avant eux les classiques, avaient mise entre la foule et l'élite, mais une

élite assez nombreuse encore, les théoriciens de l'art pour l'art prétendaient faire une différence de nature ou d'essence, et n'admettaient qu'eux-mêmes à former cette élite. S'ils consentaient parfois à descendre de leurs nuages, et, comme on dit familièrement, à prendre langue parmi les hommes, ce n'était que pour faire sentir les traits d'un dédain olympien à quiconque se souciait d'autre chose au monde que de broyer des couleurs ou de cadencer des phrases. On les voyait s'enorgueillir de n'être pas compris, et trouver, dans l'accueil plus froid ou plus indifférent que l'opinion faisait à leurs œuvres, une raison de persévérer dans leurs erreurs, au besoin même de les aggraver. Et finalement, à mesure qu'ils faisaient consister le tout de l'art dans l'application des procédés d'une rhétorique plus conventionnelle et plus arbitraire, à mesure aussi devenaient-ils plus étrangers à la vie de leur temps. On ne saurait, sans le plus grand danger pour lui-même, couper l'art de ses communications avec la vie, — nous disons bien la vie commune, la vie journalière, la vie de tout le monde, — et non seulement quand on y tâche, on s'expose, ou plutôt on expose l'art lui-même au juste reproche d'immoralité, mais encore on en dessèche et on en tarit l'inspiration jusque dans ses sources.

Nous venons d'écrire le mot d'*immoralité*, et, sans nous engager dans la très difficile question des rapports de l'art avec la morale, il nous faut pourtant constater que la grande erreur des théoriciens de l'art pour l'art a été de vouloir séparer l'art d'avec la morale encore plus profondément que d'avec la vie même. Ils s'autorisaient en ce point de l'exemple de

la nature, qu'on ne voit pas, disaient-ils, qui se soucie de morale, et que, par suite, on n'imite plus, mais on la déforme ou on l'altère, dès qu'on prétend la moraliser. Ils oubliaient seulement que, si nous ne sommes point les maîtres de la nature, toute notre dignité d'hommes ne consiste qu'à nous émanciper de la tyrannie de ses lois, et qu'il serait donc inadmissible que l'art eût pour fonction ou pour objet de nous y rengager. Quelle est d'ailleurs cette nature qu'il s'agit d'imiter? Sans doute ce n'est pas la nature extérieure! Quelques poètes ont pu rivaliser de coloris ou d'éclat avec des peintres, mais pour l'auteur dramatique, pour le romancier, pour l'historien, la « nature » c'est la vie humaine; et qu'est-ce que la vie, sinon le support, le sujet, la matière de la moralité? De la façon que nous sommes faits, et que nous vivons, depuis qu'il y a des hommes, il ne peut pas s'établir entre deux êtres humains, quels qu'ils soient, de relations qui ne relèvent de la morale. Nous ne pouvons pas prendre une résolution qui n'implique de la morale. Et si, pour ma part, je ne crois pas « qu'un degré d'élévation vers le pôle change toute la morale », tout le monde sait bien que d'un temps ou d'un pays à un autre, il n'y a rien qui diffère plus que l'application des lois de la morale à la vie quotidienne. Vouloir faire abstraction de la morale, dans la représentation de la vie, c'est donc à vrai dire mutiler le modèle que l'on se proposait d'imiter, et le mutiler très arbitrairement. Il est infiniment regrettable, pour eux, — et encore davantage pour nous, Français, — que nos naturalistes, en général, ne l'aient pas compris.

On le regrettera d'autant plus, que d'autres, plus avisés ou mieux inspirés, l'allaient comprendre ou l'avaient depuis longtemps compris, et, une fois encore, la direction des grands courants littéraires, — un moment ressaisie, de 1850 à 1870, — allait nous échapper de nouveau. C'étaient des Anglais, des romanciers comme Dickens ou comme George Eliot; des poètes comme Élisabeth Browning; des philosophes et des esthéticiens, Carlyle, Stuart Mill, et celui d'eux tous qui peut-être a exercé, quoique le moins connu au dehors, le plus d'influence sur la pensée anglaise contemporaine, je veux dire John Ruskin, l'auteur de tant d'écrits aux titres énigmatiques, *Fors clavigera*, *Aratra Pentelici*, mais dont la forme bizarre et comme provocante enferme tant de significations ou de « suggestions ». Quelques années s'écoulaient encore, et le roman russe, dont on peut dire qu'il n'avait pas jusque-là dépassé ses frontières, faisait triomphalement, avec Tolstoï et Dostoïevsky, son entrée dans la littérature européenne. Certainetainement, c'était bien aussi un romancier russe qu'Ivan Tourguenef, mais je ne sais comment il semblait qu'en se fixant parmi nous il fût devenu un romancier français. Et rien n'était moins vrai! Il n'avait pas cessé d'être un fils de sa race! Mais la fortune a de ces caprices, et les Russes pourront préférer Tourguenef à Tolstoï et Gogol ou Pouchkine à tous deux, il n'en demeurera pas moins vrai que c'est par Tolstoï et Dostoievsky que l'âme slave est entrée en communication avec la littérature européenne. Il en faut dire autant de « l'âme scandinave ». Ce sont *les Revenants*, *Maison de Poupée*, *le Canard*

sauvage qui l'ont révélée à l'Europe avec le nom d'Henrik Ibsen. Et, grâce à eux tous, mais peut-être surtout aux derniers, il semble que, pour le moment, la littérature ait été libérée des liens où la retenait la théorie de l'art pour l'art. Elle l'a été également de ce qu'il y avait dans le naturalisme de plus inacceptable; — et c'était son impassibilité.

Si diverses que puissent être l'inspiration d'un Tolstoï et celle d'un Ruskin, leurs œuvres ne laissent pas, en effet, d'avoir quelques traits de communs, et ce sont les plus généreux. Elles ne sont pas à elles-mêmes leur but; et, après cela, je ne répondrais pas qu'en les écrivant leurs auteurs n'aient point prétendu à la gloire « d'avoir bien écrit », mais ils ont eu d'abord la prétention ou l'intention de « bien penser », et surtout celle d'agir. Leur inspiration est sociale; et tous ensemble, Norvégiens, Russes ou Anglais, en même temps qu'œuvre d'artistes, ils ont voulu faire œuvre d'hommes, œuvre utile, œuvre morale, et travailler au « perfectionnement de la vie civile ». L'un des poèmes les plus populaires d'Élisabeth Browning est son appel à l'humanité « en faveur des enfants employés dans les manufactures »; et tel drame d'Ibsen n'est autre chose qu'une prédication contre l'alcoolisme. Dira-t-on peut-être là-dessus que, si l'on ne saurait employer trop d'ardeur en de semblables combats, il ne semble pas nécessaire d'y dépenser tant de talent? Il y a aussi des moyens trop faciles d'émouvoir de pitié, d'indignation, ou de colère les imaginations des hommes, et Dickens ou Dostoïevsky en ont plus d'une fois abusé. Jamais non plus,

... Iphigénie, en Aulide immolée,

ne fit verser autant de pleurs que *la Case de l'Oncle Tom*; mais le roman d'Henriette Beecher Stowe est-il bien un roman; est-il même de la « littérature »? On peut se poser la question. Si les naturalistes français, en général, ont eu le tort d'exclure la morale de la représentation de la vie, les naturalistes anglais, russes ou scandinaves, ont eu celui de souvent confondre la notion de l'art avec celle de l'utile. Et certes, l'utile et le beau ne sont point inconciliables ou incompatibles! Ils ne le sont pas plus que ne le sont ensemble l'art décoratif, ou industriel, et ce que l'on appelle pompeusement « le grand art ». Mais il faut pourtant prendre garde à ne point les confondre; et surtout il ne faut pas croire, par un effet contraire de la même erreur de principe, que l'un dispense de l'autre, ou, en d'autres termes encore, qu'une œuvre soit assez morale dès qu'elle est belle, ou assez belle dès qu'elle est morale.

Nous sera-t-il permis seulement d'ajouter que, de ces deux erreurs, si l'une est moins grave, et moins dangereuse que l'autre, c'est assurément la seconde? On sait qu'après de longues hésitations, — qui sont l'honneur d'une critique, à son origine, résolument ou systématiquement naturaliste, — c'est à cette conclusion que Taine avait fini par aboutir. Le degré de bienfaisance du caractère que les œuvres expriment était devenu pour lui le juge, ou, comme on dit, le *criterium* de leur valeur d'art. Et si nous le rappelons ici, ce n'est pas, on vient de le voir, que nous partagions entièrement son opinion sur ce point, mais c'est que son exemple n'est pas la moindre « illustration » de la réalité du mouvement que nous venons d'es-

sayer de décrire. Nous y reviendrons tout à l'heure, et quand, auparavant, nous aurons essayé d'indiquer, d'une manière incomplète et sommaire, quelle transformation des « Genres » ou des « Espèces » littéraires a été la conséquence de ce même mouvement.

II

L'ÉVOLUTION DES GENRES.

Sera-t-on très surpris si je dis qu'entre toutes ces transformations, l'une des plus significatives et des plus regrettables est celle que le genre dramatique a subie? Aucun genre, à n'en croire du moins que les apparences, n'a été plus fécond en ce siècle, ne l'est encore de nos jours, et nous, Français, en particulier, nous n'avons point de titre littéraire dont nous fassions plus de bruit que de la « continuité de notre production dramatique ». Et il est bien vrai que ce sont nos vaudevilles et ce sont nos mélodrames qui amusent tous les soirs le public de Londres et de Saint-Pétersbourg. Les étrangers, pour se former au style de la conversation, apprennent généralement le français dans le répertoire des deux Eugène, Scribe et Labiche, et, je dois l'avouer, rien ne m'a davantage étonné que de voir la singulière estime où les tiennent les Américains. Il y a aussi des Parisiens qui ne connaissent de la littérature française, avec le roman-feuilleton, que ce que vingt théâtres leur en offrent quotidiennement. Toute une population, dont les acteurs de tout ordre ne font que la moindre partie,

— costumiers, machinistes, allumeurs de quinquets, marchands de programmes, ouvreuses, figurantes, mères d'actrices, habilleuses, — ne vit que du théâtre, pour le théâtre, et par le théâtre. Aucune industrie littéraire ne produit, quand on y réussit, de plus gros bénéfices. Aucun genre de succès n'a plus de retentissement, ne donne du jour au lendemain plus de gloire ou de notoriété, de popularité même, qu'un succès de théâtre. Le besoin du journal n'est pas plus répandu, plus universel, je dirai même plus impérieux pour une foule de nos contemporains, que celui de l'opérette ou du café-concert. L'éducation bourgeoise de nos jeunes filles se complète, elle se perfectionne, elle se « couronne » par quelques couplets de *Miss Helyett* ou de *Joséphine vendue par ses sœurs*... Mais, en dépit de tout cela, si l'on y veut regarder de plus près, il est aisé de voir que la littérature dramatique n'a rien produit de nos jours que l'on puisse comparer, fût-ce de loin, à l'œuvre immortelle de Racine, de Molière, de Corneille, de Calderon, de Lope de Vega, de Shakspeare, de Sophocle ou d'Eschyle. Où sont seulement notre *Zaïre* et notre *Barbier de Séville?* Les drames de Schiller sont-ils très supérieurs à nos tragédies de second ordre? Ceux de Byron sont-ils des drames? Si les Italiens voient dans Alfieri le « créateur de leur tragédie nationale », peut-on dire qu'il existe une tragédie italienne? Que reste-il du *Carmagnola* de Manzoni, qu'une « lettre sur les trois unités »? et, pour le faire court, chez nous, comme en Angleterre et comme en Allemagne, le romantisme et le naturalisme n'ont-ils pas échoué, l'un après l'autre, et diversement, mais complète-

ment, à produire une œuvre de théâtre qui ne fût pas la contrefaçon ou le mélange hybride du drame shakspearien et de la tragédie classique?

Quelques-unes de ces œuvres surnageront-elles? quelques drames de Schiller, sa *Marie Stuart* ou son *Guillaume Tell?* ou le *Faust* de Gœthe? ou *les Deux Foscari* de Byron? ou l'*Hernani* et le *Ruy Blas* d'Hugo? On ne le saura que dans une centaine d'années! J'aurais presque plus de confiance dans la durée de ce *Théâtre*, où Musset, s'inspirant à la fois du *Songe d'une nuit d'été* et du *Jeu de l'Amour et du Hasard*, a mêlé, sinon fondu toujours intimement ensemble, quelque chose de la psychologie maniérée de Marivaux et du caprice poétique de Shakspeare : *Andrea del Sarto*, *On ne badine pas avec l'amour*, *Fantasio*, *les Caprices de Marianne*. Au reste, on célébrera toujours des gloires dramatiques locales ou nationales; et, dans toutes les histoires de la littérature contemporaine, on continuera de consacrer un chapitre au théâtre. Nous y mettrons, nous, à des rangs différents, et pour des mérites assez inégaux, Eugène Scribe et le « père Dumas » deux des inventeurs les plus abondants qu'il y ait eu depuis les temps lointains d'Alexandre Hardy et de Lope de Vega, Victor Hugo, François Ponsard et Émile Augier, le fils Dumas et Victorien Sardou, Henri Meilhac, Ludovic Halévy, peut-être Eugène Labiche, l'auteur des *Corbeaux* et celui de *la Fille de Roland;* et sans doute ce ne seront ni les Anglais, avec Edward Bulwer-Lytton, Sheridan Knowles, ou Douglas Jerrold, ni les Italiens, avec Manzoni, Eduardo Fabri, Giambattista Niccolini, Gherardi della Testa, Pietro Cossa, qui nous le dispu-

teront pour la fécondité, la valeur marchande, ou même la qualité littéraire de la production. Ce seraient plutôt les Allemands, avec Zacharias Werner, Kotzebue, Henri de Kleist, Frédéric Hebbel, et dans ces derniers temps un Gérard Hauptmann ; — avec Henrik Ibsen, que sans doute l'Allemagne a bien quelque droit de revendiquer; — et enfin avec Richard Wagner, qu'il est temps, en vérité, de considérer comme auteur dramatique autant que comme compositeur de musique; Wagner, à qui nous devons, dans son *Crépuscule des Dieux* ou dans son *Parsifal*, ce que le théâtre du XIXe siècle a certainement produit de plus original, on serait tenté de dire d' « uniquement » original; et Wagner dont l'influence ne s'est pas moins exercée sur le mouvement général des idées que sur celui de tous les arts et de la musique en particulier. On notera d'ailleurs qu'avec un ou deux de nos auteurs dramatiques, — et qui ne sont pas ceux dont l'opinion fait, en France, le plus de cas, — Ibsen et Wagner sont les seuls dont on puisse dire dès à présent qu'ils aient pris place dans l'histoire de la littérature européenne.

Il n'est pas difficile d'expliquer, comment dirons-nous? cette décadence, ou cet abaissement d'un genre dont il se peut bien que les chefs-d'œuvre soient le dernier effort de l'esprit humain, mais, — et c'est là sa grande faiblesse! — qui n'a rien de naturellement ni de nécessairement littéraire. Une ode, une élégie, un roman, un essai même dans le genre de ceux de Carlyle ou de Taine, d'Emerson ou de Macaulay, ne sont rien s'ils ne sont pas de la « littérature », mais un vaudeville ou un mélodrame peuvent parfaitement se

passer d'en être. Le répertoire de Scribe et de Dumas, des deux Dumas, en sont d'assez remarquables exemples : *la Tour de Nesle* ou *l'Étrangère* ne sont pas de la « littérature ». Et il est vrai qu'*Hernani* ou *les Burgraves* en sont, mais, en revanche, ils ne sont point du théâtre. D'un autre côté, si l'idéal romantique ne consiste en rien tant que dans la manifestation ou dans l'étalage du Moi, c'est justement ce genre de littérature que l'art dramatique excuse, comporte, et supporte le moins. Nous ne nous enfermons point, quatre ou cinq heures durant, à quinze ou dix-huit cents, dans une salle de spectacle, pour y entendre un auteur, avec entr'actes et décors, nous conter indiscrètement ses affaires personnelles. Que si d'ailleurs il y a des « formes » qui s'imposent ainsi à la manifestation de la sensibilité personnelle de l'écrivain, il y en a d'autres qui ne sont pas en quelque sorte moins « commandées » par la fidélité de l'observation; et c'est pourquoi le naturalisme a échoué jusqu'ici au théâtre. Il ne pourrait y réussir qu'en retournant jusqu'à Molière ou jusqu'à Shakspeare, et au point de vue du théâtre, c'est ce que nos dramaturges appelleraient retourner à l'enfance de l'art. Et puis, et enfin, parmi les conclusions de la critique et de l'histoire générale des littératnres, s'il en est une que l'on puisse tenir pour établie, c'est qu'en raison de la faiblesse humaine, *propter egestatem naturæ*, tous les genres ne sauraient s'épanouir à la fois; et, de même que dans la nature, il convient d'ajouter que, plus ils sont voisins, plus la concurrence étant âpre et violente entre eux, plus ils se nuisent. L'épanouissement du roman, dans le siècle où nous

sommes, a comme étouffé la floraison dramatique.

Mais un autre genre a d'abord profité de ce que perdait le dramatique : c'est le lyrique ; et la compensation est assurément de prix, si l'on peut dire en toute assurance que jamais le monde, en aucun temps, pas même au temps de Pindare ou de Simonide, n'avait entendu retentir de plus beaux cris d'amour ou de détresse, de désespoir ou d'orgueil, d'enthousiasme ou de colère, ni vraiment connu jusqu'à nous ce qu'une seule voix peut éveiller ou propager d'émotion dans les cœurs. C'était sans doute une conséquence de l'émancipation du Moi ! Car le lyrisme, on ne saurait trop le répéter, ce n'est ni la splendeur de l'imagination, ni la vérité des peintures, ni l'intensité de l'émotion, toutes qualités qui se retrouvent aussi bien, ou du moins qui peuvent se retrouver dans l'épopée, par exemple, ou dans le discours public, — celui qu'on adressait du haut de la tribune aux Grecs et aux Romains assemblés, ou celui qui du haut de la chaire chrétienne remuait, en y tombant, dans l'âme des foules, ce qu'elle contient de plus obscur et de plus mystérieux, — mais le lyrisme, c'est la poésie « personnelle » ; c'est la manifestation de la sensibilité du poète ; c'est l'expression par la parole, par le rythme, et par l'accent, de ce qu'il y a de plus intime et de plus profond en lui. Il y avait, nous l'avons déjà dit, quelque deux cent-cinquante ans au moins, que cette sensibilité frémissait d'être contenue, qu'elle s'en indignait même, et qu'elle s'accroissait de son indignation, quand, au commencement de ce siècle, le romantisme vint la libérer de cette longue contrainte. On la vit alors

s'épancher ou plutôt se déborder dans tous les sens, de toutes parts, dans toute l'Europe, en France comme en Angleterre, en Italie comme en Allemagne; et là même où s'ajoutait à la joie d'être enfin délivrée la colère d'avoir été si longtemps comprimée, c'est là, par une conséquence assez naturelle encore, qu'on allait la voir engendrer quelques-uns de ses plus rares chefs-d'œuvre : le *Don Juan* de Byron, par exemple, ou l'*Alastor* de Shelley.

L'art de la description classique, ou pour mieux dire, la manière même de sentir la nature et l'histoire, en ont été renouvelés tout d'abord, et les *Lakistes* anglais — parmi lesquels on nous permettra de ranger aussi leurs précurseurs, Crabbe, Cowper et Burns — en sont les premiers interprètes. Et, aussi bien, si, comme nous le disions, le lyrisme est l'individualisme, n'est ce pas en Angleterre qu'on devait le voir d'abord renaître? Le poète de l'*Excursion*, Wordsworth, et celui de *Don Juan*, Byron, ne se ressemblent qu'en ce point, mais ils se ressemblent! Peu leur importe le sujet de leurs « poèmes », et ce sont uniquement leurs impressions qu'ils nous content. La fable et l'intrigue, l'histoire et la nature ne leur servent que d'un prétexte à s'exprimer eux-mêmes, et ils s'expriment très diversement, mais ils n'expriment toujours qu'eux-mêmes. Est-ce bien aussi le cas de Coleridge et de Shelley, de Southey et de Keats? Je m'en remets aux Anglais de nous le dire avec plus d'assurance. En tous cas, c'est chez nous celui de Lamartine et d'Hugo, dans leurs *Méditations* ou dans leurs *Odes et Ballades*, dans leurs *Harmonies*, dans leurs *Feuilles d'Automne*. Et il

semble bien que ce serait, en Allemagne, le cas de Körner et de Rückert. ou, en Italie, celui d'Ugo Foscolo, de Manzoni, de Leopardi, si les circonstances n'en avaient fait avant tout des « patriotes ». On pourrait dire, sans jouer sur les mots, que le caractère qu'ils ont tous en commun, c'est de ne vouloir avoir, et de n'avoir effectivement aucun caractère commun. Chacun d'eux affecte sa manière à lui de sentir la nature et l'histoire, d'en être « impressionné », et chacun d'eux sa manière d'associer, de combiner ses impressions, de les traduire en ses vers selon la loi de son rythme intérieur. Ils n'ont pas d'ailleurs eu la même éducation, ni fait de la vie la même expérience. Elle a été dure à Leopardi, et dure, mais d'une autre manière, à Shelley : elle a été plus douce à Lamartine et à Byron. L'un est surtout un « élégiaque », et l'autre un « satirique ». Ils n'ont aimé ni les mêmes aspects de la nature, ni les mêmes aspects de l'humanité. Je les crois encore, comme écrivains, très inégaux entre eux, très différents surtout; et, pour ne parler que de nos Français, il n'y a rien de commun, ou plutôt rien ne s'oppose davantage l'un à l'autre et ne contraste plus absolument que la fluidité naturelle de Lamartine et la dureté martelée d'Hugo. Leur rhétorique, non plus, n'est pas de la même école : les *Méditations* procèdent de Parny et de Chênedollé; les *Odes et Ballades* de J.-B. Rousseau et de Lebrun. Mais leur poésie à tous est essentiellement *subjective*. donc *personnelle*. Elle l'est de parti pris autant que par nature ; et, quel que soit l'objet qu'ils imitent dans leurs vers, ce n'est pas lui qui les intéresse en lui, ni ce qu'il est

en soi, mais les sensations qu'il éveille en eux. C'est ce qu'il faut dire également des romantiques allemands, de Novalis ou de Brentano, lesquels toutefois, — comme en Angleterre l'auteur de *Lalla-Rookh*, ou comme celui d'*Eloa* en France, — marquent pour ainsi dire le temps et préparent une transformation nouvelle du lyrisme.

Mais la transformation ne s'opérera pas avant que ceux qu'on pourrait appeler les enfants perdus de l'école se soient comme aventurés et fourvoyés

Jusqu'au fond désolé du gouffre intérieur.

Car, après tout, et dès qu'il écrit, on n'a pas vu d'homme qui ne se crût et qui ne fût en droit de se croire aussi intéressant qu'un autre : c'est l'événement qui en décide, et l'événement ici c'est l'œuvre. C'est donc pourquoi, entre 1830 et 1840, la littérature s'encombre de « confessions », non seulement en vers, mais en prose, et, dans toutes les langues, d' « aveux » qu'on ne demandait point, ou de « confidences » dont il y en a bien jusqu'à deux ou trois qui nous intéressent encore : ce sont celles que nous ont laissées Leopardi, Alfred de Musset, et Henri Heine. Le caractère original en est d'être directes, sans interposition de personnes fictives ou de masques, tels qu'étaient encore le Childe-Harold de Byron ou l'Olympio d'Hugo. C'est le sentiment à l'état pur, pour ainsi parler : c'est un cœur d'homme ouvert et mis à nu devant nous. Les Byron et les Hugo nous dissimulaient encore quelque chose de leurs misères, et je ne sais quelle pudeur arrêtait ou suspendait les derniers aveux sur leurs lèvres. Ceux-ci se livrent à

nous tout entiers; ils étalent sous nos yeux tous leurs maux; ils se complaisent à en irriter publiquement l'aiguillon. Et comme le mal de l'un, Léopardi, c'est la nature; le mal de l'autre, Musset, c'est l'amour; et le troisième, Heine, c'est le doute, leurs vers, participant de l'éternité de leur mal et de sa généralité, demeureront sans doute, et à jamais, la plus poignante expression que l'on ait donnée : en allemand, de l'impuissance de croire; en français, du dégoût d'aimer; et en italien, de l'horreur de vivre. C'est la forme aiguë du lyrisme, au delà de laquelle si l'on voulait aller, on sombrerait dans la folie, à moins que ce ne fût, comme quelques-uns, dans la niaiserie; et la beauté de cette poésie se résume dans les deux vers :

> Les plus désespérés sont les chants les plus beaux,
> Et j'en sais d'immortels qui sont de purs sanglots!

Mais quoi! les sanglots les plus purs ont bientôt fait d'importuner ceux qu'ils n'émeuvent point, et ni ceux qu'ils émeuvent, ni surtout ceux qu'ils secouent ne sauraient supporter longtemps l'intensité des émotions qu'on les appelle à partager. Personnelle à ce degré, la manifestation de la sensibilité du poète, qui n'est plus déjà pour lui qu'une occasion de souffrances, devient aisément pour le lecteur, pour le public, un motif de s'en détourner. On n'aime point, non plus, cette manière, en faisant appel à notre pitié, d'accaparer notre attention. On ne la supporte pas longtemps. *Omnis creatura ingemiscit.* Et nous aussi, nous avons souffert! Il semble donc à chacun de nous que le poète empiète sur notre personnalité,

quand encore il n'offense pas notre amour-propre et notre vanité. On lui demande d'autres chants, d'un autre caractère, plus détachés de la préoccupation de lui-même, des thèmes plus généraux, que d'ailleurs on lui laisse toute liberté de diversifier. Il se décide à nous les donner; le lyrisme redevient épique, philosophique, symbolique; et c'est ce que l'on voit se produire aux environs de l'année 1860.

Élisabeth Browning en Angleterre, Robert Browning, Tennyson — le Tennyson des *Idylles du Roi*; — et en France, Alfred de Vigny, Leconte de Lisle, et à sa suite tous ceux qu'on a nommés du nom de *Parnassiens*; Victor Hugo, le Victor Hugo de la *Légende des Siècles*, sont les ouvriers de cette transformation. Faisons une place parmi eux à Théophile Gautier, et, si l'on le veut, au poète des *Fleurs du Mal*, Charles Baudelaire, pour l'influence qu'il a exercée sur la formation du *Symbolisme*. Rapprochons-en les préraphaélites, au nombre desquels il y a d'abord eu plus de peintres que de poètes; et nommons encore ici Richard Wagner, dont l'action, nous l'avons dit, et c'est le moment de le répéter, n'a pas eu moins de conséquences en poésie qu'en musique. Ce sont là des noms bien divers; et certes leurs œuvres éveillent dans nos mémoires à tous des souvenirs bien différents. Quel rapport y a-t-il des *Fleurs du Mal* aux *Idylles du Roi*? de tant de dépravation à tant de noblesse? ou d'*Aurora Leigh* à *Émaux et Camées*? Et cependant regardez-y de plus près; comparez plus attentivement un drame de Wagner, un poème de Leconte de Lisle, antique ou barbare, un tableau de Burne-Jones ou d'Alma Tadéma : n'ont-ils pas ceci,

premièrement, de commun, qu'ils cherchent tous le motif ou le mobile de leur inspiration en dehors d'eux, je veux dire dans les choses, et généralement dans les choses du passé, dans l'histoire, et, de préférence encore, dans la légende? La matière des *Idylles du Roi* n'est-ce pas celle de *Tristan et Yseult*? Ne retrouverait-on pas l'*Or du Rhin* dans la *Légende des Siècles*? La représentation du « vrai » n'a plus leurs « impressions » pour mesure.

Les formes, les couleurs et les sons se répondent!

Ils ne sont tous que l'écho de ces sons, le miroir de ces couleurs, les observateurs de ces formes; et ils s'ingénient tous à en démêler les « correspondances ». N'ont-ils pas tous aussi le respect, on pourrait dire la superstition du style; et le mystère des mots n'exerce-t-il pas sur eux tous la même irrésistible attraction? On en a vu qui les ont traités, ces mots, comme des pierres précieuses, des améthystes ou des émeraudes, et qui ne se sont proposé d'autre objet que de les assortir ou de les sertir dans le resplendissement d'une parure. Et d'autres ont poussé plus avant, ont vu ou entrevu, sous le mystère des mots, celui des choses, ont essayé de l'atteindre; et le symbolisme est né de là. Si ce serait assurément exagérer de dire qu'il y ait un sens ésotérique ou caché dans le *Parsifal* ou dans la *Légende des Siècles*, on ne peut refuser d'y reconnaître quelque chose d'ultérieur à la première impression qu'on en reçoit. C'est ce qui est évident dans les *Destinées* d'Alfred de Vigny. Une pensée philosophique, une intention sociale s'y enveloppe d'une forme plastique. Les conditions de la

poésie ont changé. L'œuvre de quelques attardés, — comme ce Verlaine dont on a fait trop de bruit, — ne représente plus que les convulsions du romantisme expirant. Ce n'est plus assez de sentir; on exige maintenant du poète qu'il « sache », et qu'il « observe », et qu'il « pense ». On exige aussi qu'il rentre, par quelque moyen que ce soit, mais qu'il rentre dans la vie commune; et, quelque division qu'il y ait d'ailleurs entre les écoles nationales ou locales, — Parnassiens contre Romantiques, Symbolistes contre Parnassiens, — l'unité s'est désormais faite sur la conception du lyrisme et sur celle même de la poésie. Le lyrisme, c'est la réfraction de l'univers au travers d'une âme de poète; et la poésie, c'est l'art ou le don d'exprimer avec une clarté personnelle ce qu'il y a de mystère dans l'univers, dans l'homme, et dans l'histoire.

L'évolution de l'histoire et de la critique n'a pas beaucoup différé de celle de la poésie lyrique, *mutatis mutandis*, et cela peut bien d'abord étonner, mais il suffit d'y réfléchir, et rien ne s'explique plus aisément que ce parallélisme. N'était-ce pas en effet les mêmes causes qui, sous le règne du classicisme, avaient gêné la liberté de l'historien et celle du poète, et conséquemment obscurci, dénaturé, et altéré la notion de l'un et l'autre genre? Les grandes actions de l'histoire étant seules considérées comme dignes de la scène tragique, une réciprocité s'était établie, qui consistait à ne retenir comme dignes de fixer l'attention de l'histoire que les actions capables de fournir elles-mêmes le sujet d'une tragédie. Si l'obligation qu'on imposait au poète était d'autre part, et avant

tout, de ne pas intervenir de sa personne dans son œuvre, celle qu'on imposait à l'historien était de ne voir et surtout de ne montrer dans ses récits que l'homme « universel ». Ni l'un ni l'autre, ils n'avaient le droit de s'attarder aux détails ou aux particularités, — qu'on appelait familièrement, c'est un mot de Voltaire, « une vermine qui ronge les grands ouvrages »; — mais leur devoir à tous deux, historien ou poète, était de résumer, de choisir pour résumer, et, en choisissant, d'abstraire ou de généraliser. Il était donc tout naturel que l'émancipation de l'histoire fût à peu près contemporaine de celle de la poésie lyrique, et c'est aussi ce qui est arrivé. Si l'on a pu dire de Carlyle en Angleterre et de Michelet en France qu'ils étaient des « poètes en prose », il n'y a pas eu là de hasard. On a pu également rapprocher le dessein de Leconte de Lisle, — en ses *Poèmes barbares*, — de celui d'Ernest Renan dans ses premiers écrits, ses *Études d'histoire religieuse* ou son *Histoire comparée des langues sémitiques*. Et que dirions-nous enfin, si nous le voulions, de tant d'Allemands et d'Italiens, pour qui le lyrisme et l'histoire, faisant fonction alternativement l'un de l'autre, n'ont tour à tour été : le lyrisme, qu'un moyen d'exalter le patriotisme unitaire; et l'histoire, un prétexte à entretenir et à fomenter le principe de cette exaltation?

Nous n'avons pas, dans cette étude, à caractériser les progrès de l'histoire au XIXe siècle, et d'autres que nous l'auront fait dans ce tableau d'*Un siècle*. Ils auront sans doute montré comment, d'une monotone et fastidieuse énumération de récits de batailles et d'analyses de traités de paix, entremêlée parfois de

considérations philosophiques, l'acquisition d'un sens nouveau, celui de la diversité des époques, a premièrement transformé l'histoire en un art, dont la grande ambition, rivalisant avec celle de la peinture même, a été de nous rendre ce que l'on pourrait appeler la couleur et la physionomie des temps. Ils auront montré comment, en raison de l'identité de l'espèce humaine mieux et plus largement comprise, l'histoire du plus lointain passé, celle de la Grèce dans l'ouvrage monumental de Grote, ou celle de Rome dans l'*Histoire* de Mommsen, ou celle enfin d'Israël dans la dernière œuvre de Renan, s'était en quelque sorte éclairée des lueurs imprévues qu'y jette le spectacle des choses contemporaines. Et sans doute enfin ils auront montré comment, à la faveur de quels progrès de l'érudition, l'histoire générale s'était compliquée, mais enrichie aussi, de la contribution ou de l'apport des histoires particulières, — histoire des religions et histoire des langues, histoire des institutions et histoire des mœurs, histoire de la littérature et histoire de l'art, — pour devenir ainsi la vivante représentation des accroissements ou des pertes de l'esprit humain, et de l'avancement ou du recul de la civilisation elle-même. Aussi bien n'est ce pas seulement de la littérature que relève l'histoire. Elle plaît et elle instruit, selon le mot d'un ancien, sans avoir besoin d'être « littéraire : » *Historia quoque modo scripta, semper legitur.* Les savants Bénédictins qui, vers le milieu du dix-huitième siècle, ayant conçu le projet de l'*Histoire littéraire de la France*, en commencèrent l'exécution sans autrement se soucier des railleries de Voltaire, n'étaient point des « écrivains »; et des

publications telles que celles d'un du Cange ou du *Corpus Inscriptionum græcarum*, qui ne sont point de la « littérature », sont assurément de l'histoire. Mais en maintenant la distinction, il y a moyen de la tourner, et la critique, telle que l'a conçue le siècle qui vient de finir, étant devenue l'âme de l'histoire, nous pouvons, nous devons même ici retracer de son évolution l'esquisse que nous ne saurions donner des progrès de l'histoire.

La critique a commencé, dans les leçons de Laharpe, de Marie-Joseph Chénier, de Népomucène Lemercier, ou encore dans l'*Histoire de la Littérature italienne*, de Ginguené, par être purement littéraire. Chateaubriand, Mme de Staël, dans *Corinne*, dans son *Allemagne*, et à sa suite, Benjamin Constant, Sismondi, Fauriel, les deux Schlegel, Auguste-Guillaume et Frédéric, celui-ci notamment dans son *Histoire de la Littérature*, puis, la fondation de l'*Edinburgh* et de la *Quarterly Review*, en Angleterre, et quelques années plus tard, en France, la fondation de la *Revue des Deux Mondes*, lui faisaient faire un pas considérable, en la rendant de locale, pour ainsi parler, ou de strictement nationale « comparative », historique de grammaticale, et de dogmatique enfin ou de raisonneuse, explicative ou exégétique. Avant de juger, il s'agissait désormais de comprendre, et l'écrivain n'avait plus uniquement, comme naguère, à répondre de son style, mais de ses idées, et non seulement de ses idées littéraires ou philosophiques, mais encore et même surtout de ses idées politiques. Là était le défaut de la conception; et on ne le voit que trop dans les leçons de Villemain sur *La littérature française au XVIIIe siècle*.

Elles sont d'un rhéteur, mais d'un rhéteur animé de passions politiques très vives, qui voulait devenir ministre, et la littérature y tient donc moins de place ou à peine autant que la politique. C'est aussi ce que l'on peut dire de la critique du *Globe*. Pour tous ces Dubois et tous ces Rémusat, quelque enseigne qu'ils affichent, classique ou romantique, la littérature n'est que l'apprentissage de la politique, et ce qu'ils admirent de Shakspeare, c'est le « concitoyen » de Pitt et de Fox, de Sheridan et de Burke, de Canning et de Castlereagh. Les *Essais* de Macaulay sont le chef-d'œuvre de ce genre de critique; et qu'il y soit parlé de Dante ou de Machiavel, de Frédéric II ou de Mirabeau, de Dryden ou de Samuel Johnson, ce que Macaulay se demande avant tout c'est le parti que de ce qu'il va dire pourront tirer les wighs ou les tories. Si ce défaut ou ce parti pris ne se compensait pas, et heureusement, chez lui, par de rares qualités, dont les plus éminentes sont le goût qu'il a de la précision ou de l'exactitude, l'ampleur de son imagination oratoire, et, en bon Anglais, sa constante préoccupation des questions morales, il ne serait qu'un simple Villemain. C'est pourquoi les romantiques, tant en Angleterre qu'en France ou en Allemagne, s'éloignent de ce genre de critique, et, plus désintéressés, ils fondent une critique dont le caractère est de n'en pas avoir, la critique subjective ou *impressionniste* : on veut dire une critique qui n'est, selon le mot du poète, que le « papier-journal » ou le mémorandum de leurs impressions de lecture. La première manière de Sainte-Beuve, le Sainte-Beuve des *Premiers Lundis*, des *Portraits littéraires*, des *Portraits contemporains*

en est un excellent modèle, et les *Essais* de Charles Lamb en sont l'exagération. « Jamais homme, a-t-on dit de celui-ci, ne fut plus complètement dénué du sens critique; il a des sympathies et des antipathies; les livres sont ses amis ou ses ennemis. » Et, en effet, c'est précisément là ce que nous appelons aujourd'hui de la critique romantique. Les romantiques, en critique, ont eu des sympathies ou des antipathies; les livres ou les hommes ont été leurs ennemis ou leurs amis; et ils les ont traités les uns et les autres comme tels, du droit de leur *humour*, et, s'il faut être franc, sans aucune intention ni le moindre souci de justice ou d'impartialité.

Une pareille façon d'entendre ou de dénaturer la critique ne pouvait avoir de durée que celle d'une bataille littéraire, et aussi la voit-on bientôt changer de caractère, je ne dis pas dans les écrits d'un Nisard ou d'un Saint-Marc Girardin, — ce sont là des noms français, nullement européens, — mais dans le *Port-Royal* de Sainte-Beuve lui-même. Qu'y a-t-il de nouveau dans le *Port-Royal* de Sainte-Beuve? Ceci, que les œuvres de la littérature et le mouvement de la pensée n'y sont plus étudiés en eux-mêmes, ni surtout pour le plaisir personnel ou pour l'instruction générale qu'ils procurent, mais comme des « documents », dont le grand intérêt est de nous apprendre en combien de manières un homme peut différer des autres, et particulièrement de celui qui lui ressemble le plus. L'objet de la critique devient alors de caractériser des « individualités », ou encore, et selon le mot du critique lui-même, d'ébaucher « l'histoire naturelle des esprits ». C'est également ce que s'est

proposé Thomas Carlyle dans ses *Essais*, et surtout dans ses leçons célèbres sur *Le Culte des Héros*. Au fond, — car, dans la forme, rien ne diffère plus de la manière apocalyptique de Carlyle que la manière savante, souvent perfide et toujours contournée de Sainte-Beuve, — la différence ne consiste qu'en ce que Carlyle généralise davantage et ne s'attache, pour les étudier, qu'aux « individualités » qu'il considère ou qu'il pose, un peu arbitrairement, comme typiques. Restons dans l'histoire naturelle, puisque aussi bien nous sommes destinés à ne plus en sortir : c'est en eux-mêmes et comme tels que Sainte-Beuve étudie les individus; Carlyle y voit, lui, des représentants de leur espèce ou de leur genre; et ce qui l'intéresse dans le lion ou dans le chat, c'est proprement le félin. Emerson fait un pas de plus, dans ses *Representative Men*, qu'on a traduits ou retraduits en notre langue sous le titre de *Les Surhumains*; et cet équivalent est assez heureusement trouvé. Les grands hommes dont il fait ses héros sont en effet de ceux qui passent la mesure commune, mais qui ne la passent d'ailleurs qu'en la réalisant plus pleinement. Ils sont en acte ce que les autres hommes ne sont la plupart qu'en puissance; et n'est-ce pas comme si l'on disait qu'au dessus du genre ou de l'espèce, les héros d'Emerson sont les représentants de la famille ou du type? C'est ainsi qu'entre 1830 et 1850, une critique romantique encore, impressionniste et subjective à beaucoup d'égards, s'objective; et, à ce degré de développement, rencontrant les idées hégéliennes, celles qu'Hegel lui-même avait exprimées dans son *Esthétique*, ou après lui quelques-uns de

ses disciples, — dont le plus « littéraire » est Karl Rosenkranz, — une transformation nouvelle résulte de cette rencontre même.

Trois hommes entre tous y ont contribué, qui sont trois Français : Ernest Renan, Hippolyte Taine et Edmond Scherer. On doit à celui-ci, le moins « écrivain » des trois, une des plus belles études qu'on ait jamais faites, en aucune langue, sur *Hegel et l'Hégélianisme*. Les deux autres sont deux grands artistes, à qui nous devons quelques-unes des plus belles pages de la prose française au XIVe siècle : à Renan, les plus séduisantes, on serait tenté de dire les plus platoniciennes; et à Taine, les plus vigoureuses (nous ne disons pas les plus éloquentes, elles manquent trop souvent de « nombre ») et les plus colorées.

Mais ce qu'ils ont tous les trois essayé de faire, et où leur grand honneur est de n'avoir pas entièrement échoué, ç'a été de soustraire les choses littéraires aux variations du jugement individuel, et pour cela de fonder l'esthétique sur les résultats de la philologie et de l'exégèse, de la physiologie et de l'histoire naturelle, de l'ethnographie et de la psychologie comparées. Leurs chefs-d'œuvre en ce genre sont, de Renan, l'*Histoire générale des Langues sémitiques* ou ses *Études d'Histoire religieuse*, et de Taine, l'*Histoire de la littérature anglaise* ou la *Philosophie de l'Art*. On voit clairement dans ce dernier ouvrage comment, de la considération de l'individu, ou du *representative man*, la critique s'est trouvée amenée à « sérier » dans l'histoire ces individus représentatifs; à se demander de quoi ils étaient représentatifs; à s'aviser qu'autant que d'eux-mêmes ils l'étaient de toutes les influences

qui avaient agi sur eux comme sur leurs contemporains inconnus; à diminuer leur personnalité de la somme de ces influences, quand ils ne l'ont pas réduite à n'être elle-même que cette simple somme, le total de ces grandes « pressions environnantes » qui sont la race, le milieu, le moment; et finalement à conclure que le génie même ou le talent, en littérature et en art, ne sont que des produits « comme le vitriol et le sucre », c'est-à-dire des choses complexes que l'analyse peut espérer de résoudre en leurs éléments. Qu'il y ait beaucoup à dire contre cette manière de concevoir la critique, ce n'est pas aujourd'hui le point; mais on n'en saurait méconnaître, en tout cas, ni la beauté, ni la grandeur, et certainement Taine et Renan lui doivent une partie de leurs qualités d'écrivains. Ce qui n'est pas plus douteux, c'est la fortune qu'elle a faite; et la belle *Histoire de la littérature italienne* de Francesco de Sanctis ou le livre de M. George Brandes, le critique danois, sur les *Grands courants de la Littérature européenne au XIXe siècle*, procèdent également de leur méthode et de leurs exemples. Mais, depuis quelques années, il semble que leur autorité décline, et tandis qu'à leur ambition de fonder la critique sur des bases scientifiques ou quasi scientifiques s'opposait, — indépendamment de beaucoup et de très fortes objections, — une espèce de dilettantisme, qui n'est à vrai dire que du scepticisme, on voyait d'autre part une sorte de critique « sociologique » ou « sociale » gagner tous les jours du terrain sur cette critique trop désintéressée de la valeur morale des œuvres de la littérature et de l'art. Les livres ont des conséquences : les tableaux

aussi peuvent en avoir; et il est vrai que Taine s'en était douté, l'avait compris sur la fin de ses jours, mais nous l'avons dit plus haut, si jamais la transformation s'achève, le nom qui sans doute y devra demeurer attaché, c'est celui de John Ruskin.

On a cru pouvoir dire du naturalisme qu'il n'était, en un certain sens, qu'une application de la critique à des genres d'écrire qui n'avaient jusqu'à lui relevé que de l'imagination, et la définition est évidemment trop étroite. Elle n'exprime qu'un seul des aspects du naturalisme. Mais ce n'en est pas le moins intéressant, et d'aucun genre la formule ne s'est trouvée plus vraie que du roman. On sait qu'il y a peu de romans « classiques »; et mettant à part ceux de Rabelais et de Cervantès, qui tiennent encore de l'épopée plutôt que du roman, on ne voit guère à nommer que le roman picaresque des Espagnols, aboutissant chez nous au *Gil Blas* de Lesage; et le roman anglais du XVIIIe siècle, celui de Daniel de Foë, de Richardson, et surtout de Fielding. Faut-il y ajouter la *Manon Lescaut* de l'abbé Prévost? L'*Héloïse* est d'un autre ordre, et on ne sait, à vrai dire, de quel nom l'appeler. C'est qu'en ce temps-là, et même en Angleterre, le théâtre attirait à lui tout ce qu'il y avait d'ambitions littéraires, et, pour ainsi parler, de talents disponibles. Mais, inversement, avec une *plasticité* que l'on ne se doutait pas que le roman possédât, nous l'avons vu dans notre siècle s'enrichir à son tour de ce que le théâtre laissait échapper de son ancien pouvoir, et, insensiblement, s'adapter à toutes les exigences de l'esprit contemporain. On s'étonne quelquefois de la fécondité du roman con-

temporain, et on affecte même de s'en indigner. L'étonnement est justifié, mais l'indignation porte à faux. Il n'est rien qu'on ne puisse faire dire au roman; le roman est devenu le genre universel; et, pourquoi ne le dirions-nous pas? de tous les moyens qu'il y ait de mettre à la portée des foules les difficiles problèmes dont s'inquiète l'âme contemporaine, il est aujourd'hui le plus puissant peut-être, parce qu'il est le plus séduisant.

Le *Werther* de Gœthe, et les *Confessions* de Rousseau, où la vérité s'entremêle de tant de fiction, et même de mensonge, l'avaient orienté, dès la fin du XVIIIe siècle, dans la direction du romantisme prochain; et, chronologiquement, il est à noter qu'avant les poètes, ce sont les romanciers qui ont reconquis le droit de nous entretenir ouvertement d'eux-mêmes. Qu'est-ce, en effet, que l'*Atala*, que le *René* de Chateaubriand? la *Delphine*, la *Corinne* de Mme de Staël? l'*Oberman* de Senancour? le *Jacopo Ortis* d'Ugo Foscolo? l'*Adolphe* de Benjamin Constant? Ce sont des romans « personnels », dont l'auteur est lui-même le héros, sous un déguisement plus ou moins transparent; et ce sont aussi des romans lyriques. Les moyens lyriques y abondent : l'exclamation, la digression byronienne, l'apostrophe, la prosopopée, la « méditation », les cris de révolte ou de désespoir, sans parler des couplets entiers où bientôt les poètes n'auront plus que des rimes à mettre. Si la principale différence est qu'en s'y confessant on y confesse aussi les autres, c'est qu'il n'y a point de roman à un seul personnage : les nécessités du genre en exigent au moins deux. Mais, nous ne saurions nous

y méprendre : *Oberman*, ou *René* ne sont que la manifestation de la sensibilité personnelle de Senancour ou de Chateaubriand. Leur observation, tout intérieure, est étroitement circonscrite à eux. Et ce qu'ils exposent ou ce qu'ils étalent uniquement d'eux, ce n'est pas, naturellement, ce qui fait qu'ils ressemblent à nous, « la forme de l'humaine condition », mais, tout au contraire, c'est ce qu'ils croient avoir découvert en eux d'original et d'unique. « Je ne suis fait comme aucun de ceux que j'ai vus ; j'ose croire n'être fait comme aucun de ceux qui existent. » C'est la première phrase des *Confessions* de Rousseau. Elle pourrait servir d'épigraphe à tous les romans dont nous venons de rappeler les titres. C'est également la devise que l'on pourrait inscrire au frontispice d'*Indiana*, de *Volupté*, de la *Confession d'un Enfant du Siècle*.

Mais, déjà, sous l'influence de Walter Scott et de Manzoni, dont *les Fiancés* demeurent sans doute un des chefs-d'œuvre du genre, le romantisme épique ou narratif cherchait une expression plus objective de lui-même dans la « résurrection du passé » ; et le succès du roman historique avait commencé de contrarier le développement du roman personnel. Rien de plus naturel en Allemagne et en Italie, où l'on sentait bien qu'en dépit du cosmopolitisme de Gœthe, il n'y avait de véritable liberté pour l'individu qu'au sein d'une « patrie » commune. Et de là les romans de Novalis ou d'Achim d'Arnim, *Henri d'Ofterdingen* et *les Gardiens de la Couronne*, ceux de Massimo d'Azeglio ou de Domenico Guerazzi : *Ettore Fieramosca* et *Beatrice Cenci*. C'était, en Italie, disent les

historiens de la littérature italienne, « autant d'instruments d'agitation ou de lutte contre l'étranger »; et, en Allemagne, c'était l'évocation de ce passé féodal qui, de leurs divisions de l'heure présente, reportait les Allemands au souvenir de leur antique unité. Il y avait bien aussi quelque chose de ce patriotisme local dans la complaisance de Walter Scott pour les « sujets » écossais : *Waverley*, *Rob Roy*, *les Puritains d'Écosse*, *la Prison d'Édimbourg*, mais l'intention en était déjà plus désintéressée. Elle l'était presque également dans le *Cinq-Mars* d'Alfred de Vigny, dans le *Charles IX* de Prosper Mérimée, dans la *Notre-Dame de Paris* de Victor Hugo. Les uns et les autres, c'était bien pour lui-même, par goût et par amour de la « couleur locale » qu'ils faisaient ainsi revivre le passé. Pareillement Edward Bulwer Lytton dans *le Dernier des Barons*. Et les uns et les autres, sans le savoir, — à l'exception de Mérimée peut-être, — ils préparaient ainsi la fortune du roman « réaliste ». Car, le présent serait un jour du « passé » pour quelqu'un, et tant de détails, qu'on avait jusqu'alors exclus du roman sous prétexte de vulgarité, s'ils étaient cependant nécessaires dans un récit du temps de Charles IX ou de Warwick, comment ou pourquoi ne le seraient-ils pas, ou le seraient-ils moins, dans un roman du temps de Louis-Philippe ou de la reine Victoria? C'est ce que personne n'a mieux vu que notre Balzac, et la transition du roman historique au roman réaliste ne s'aperçoit pas seulement, elle se laisse comme toucher au doigt dans quelques-uns de ses plus beaux romans : *Les Chouans*, par exemple, ou *Une ténébreuse affaire*.

C'est tout un livre qu'il faudrait écrire, et un gros livre, si l'on voulait retracer l'évolution du roman réaliste, — ou du roman de mœurs, pour l'appeler d'un nom plus général; — et nous voulons désigner par là l'espèce de roman qui se propose d'être en tout temps l'histoire de la vie contemporaine. « L'histoire, a-t-on dit, est du roman qui a été, le roman est de l'histoire qui aurait pu être. » Ce n'est pas assez dire : le roman de Balzac, de Flaubert, des Goncourt, de Zola, de Daudet, de Maupassant en France; le roman de Thackeray, de Dickens, de Charlotte Brontë, de Mrs Gaskell, de George Eliot en Angleterre; et le roman enfin de Gogol, de Tourguenef, de Dostoïevsky, de Tolstoï en Russie, ne s'est pas contenté de *pouvoir être* de l'histoire; il en a été, à son heure, il s'est proposé d'en être; et dès à présent, on peut bien affirmer que nulle part l'historien de l'avenir ne trouvera, sur la structure intime de la société contemporaine, de plus nombreux et de plus curieux documents. On remarquera que nous ne disons pas de plus authentiques ni de plus fidèles! Il faudra distinguer. Tant d'écrivains, si différents de race, d'éducation, de talent, n'ont pas vu ni pu voir la réalité du même œil, l'ont déformée sans doute, celui-ci dans un sens, celui-là dans un autre, et aucun d'eux n'en a égalé l'infinie complexité. Il y aura toujours dans la réalité plus de choses que n'en saurait saisir ou fixer l'art d'un seul homme. C'est ainsi que tout ce qui s'appelle du nom d'élégance ou de distinction a généralement échappé au naturalisme, et les « duchesses » de Balzac ne manquent de rien tant que d'aristocratie. Chose plus étrange! il est souvent

arrivé que le « naturel » fît absolument défaut dans le « naturalisme », et par conséquent l'aisance, la facilité, la grâce. Avec cela, si le naturalisme anglais, français ou russe, ne laisse pas d'avoir quelques traits de communs, — et ce sont les plus essentiels, sinon toujours les plus apparents, — il ne laisse pas aussi d'en avoir d'assez différents. Le naturalisme français a traité d'un peu haut ses modèles, avec dureté souvent, et des préoccupations d'art l'ont détourné plus d'une fois de l'exacte imitation de la réalité. Il a « corrigé » ce qu'il copiait, et généralement ç'a été pour l'enlaidir. Le naturalisme anglais, débordant d'intentions morales et humanitaires, chez Dickens, chez George Eliot, et même chez Thackeray, a souvent confondu l'art avec la morale, et n'a point toujours suffisamment compensé cette disposition prédicante par sa tendance native à la caricature. Et le naturalisme russe, ironique chez Gogol, morbide et révolutionnaire chez Dostoïevsky, est devenu mystique et humanitaire chez Tolstoï. Il s'est aussi trop facilement complu aux moyens du mélodrame et du roman-feuilleton. Et, nécessairement, la réalité s'en est trouvée, comme nous le disions, déformée d'autant. Mais il n'en demeure pas moins vrai que, de toutes les formes de la littérature, ou peut être de l'art, — et de même qu'aucune n'avait été plus caractéristique de la première moitié du XIXe siècle que la poésie lyrique, — ainsi le roman naturaliste aura, dans la seconde, été la plus significative. Il y a des chances pour que le roman naturaliste soit un jour, dans l'histoire de la civilisation moderne, quelque chose d'aussi considérable que la peinture hollandaise, avec

laquelle, chemin faisant, on aura vu qu'il offrait plus d'une ressemblance. D'autres auront été nos Florentins ou nos Vénitiens; les Balzac et les Flaubert, les Dickens et les Eliot, les Tolstoï et les Dostoïevsky, seront nos Frans Hals, nos Mieris ou nos Terburg, et même nos Rembrandt.

Mais l'imitation de la nature, qui est sans doute le commencement de l'art, n'en saurait être le terme, ni peut-être le principal objet, puisqu'on sait bien qu'il y a des arts qui ne sont point d'imitation. C'est pourquoi le roman naturaliste, après avoir un moment triomphé de toutes les espèces de romans qui lui avaient fait concurrence, n'a pu cependant les étouffer, ni les empêcher par conséquent de renaître. Au surplus, en quelque genre qu'il se soit une fois produit des œuvres maîtresses, elles font partie de l'histoire de l'art, sinon de la nature même; elles vivent comme « modèles »; et il se trouve toujours quelqu'un pour essayer de les reproduire. Ni le roman historique, ni surtout le roman « personnel » ne sont donc morts du triomphe du naturalisme, et, l'oserons-nous dire, en parlant d'un vivant? *le Mariage de Loti* ou *le Roman d'un Spahi* ne sont pas au-dessous d'*Atala*. Dans ce genre du roman personnel, on rapprochera des romans de Loti ceux de M. Gabriel d'Annunzio : *l'Enfant de Volupté*, *l'Innocent*, *le Triomphe de la Mort*. Et la fortune du roman naturaliste n'a pas non plus entièrement prévalu contre celle du roman psychologique, tel que l'ont conçu et traité George Sand elle-même, Octave Feuillet, Victor Cherbuliez, chez nous, George Eliot aussi, Meredith en Angleterre; et, plus près de nous, sous une influence où

Balzac et Stendhal paraissent avoir également concouru, M. Paul Bourget, l'auteur de *Mensonges*, du *Disciple* et d'*Un cœur de femme*. On conçoit d'ailleurs aisément qu'il ne soit difficile ni au roman naturaliste d'être en même temps psychologique [et c'est le cas de *Middlemarch* ou de *Daniel Deronda*], ni au roman psychologique d'être en même temps naturaliste [et c'est le cas au moins des premiers romans de M. Paul Bourget]. L'observation naturaliste va du dehors en dedans, l'observation psychologique du dedans en dehors. L'une s'attache ou s'arrête à ce qui se voit, et l'autre essaie de saisir et de préciser ce qui ne se voit pas. Le naturaliste s'intéresse aux actes, le psychologue aux mobiles des actes. Ajoutons que le premier s'intéresse plutôt aux cas généraux ou typiques, et le second aux cas singuliers ou rares. Mais, que l'on étudie les actions des hommes dans leurs effets, comme le naturaliste, ou dans leurs causes, comme le psychologue, il faut toujours bien que l'on finisse par se rencontrer, et ce terrain où l'on se rencontre est proprement le domaine du roman psychologique.

On a fait cependant un pas encore, depuis quelques années. « Tout fait, écrivait Emerson, a, par un de ses côtés, rapport à la sensation, et, par l'autre, à la morale. » C'est ce que les romanciers ont compris, et de là, l'invasion des questions morales dans le roman. Il est curieux, à ce propos, d'observer la part que les femmes ont prise à cette transformation. Mme de Staël avait commencé, si du moins on ne saurait nier que *Delphine* et *Corinne* soient ce que nous appellerions aujourd'hui des romans « féministes ». George

Sand l'a suivie, en qui la critique russe est unanime à reconnaître l'inspiratrice de la « religion de la souffrance humaine » : je parle ici de l'élève de Lamennais, de Pierre Leroux, de Michel de Bourges. Charlotte Brontë, George Eliot, Élisabeth Gaskell, sont venues à leur tour, avec *Jane Eyre*, *Mary Barton*, *Daniel Deronda*; et je ne dis rien de Mrs Beecher Stowe ou de Miss Cummins. Aujourd'hui, c'est Mrs Humphry Ward, qui, dans son *Robert Elsmere*, dans son *David Grieve*, dans sa *Marcella*, ne craint pas d'aborder les plus graves problèmes de l'heure présente. Citons à côté d'elle Miss Olive Schreiner, et, en Italie, Mme Mathilde Serao, ou encore, en Espagne, Mme Émilia Pardo Bazan. En vérité, ne pourrait-on pas dire qu'avec leur superbe et inconscient dédain des théories littéraires, ou plus généralement de tout ce que les mandarins d'Occident enveloppent sous le nom de « secrets de l'art », mais surtout grâce à la pitié dont leur sexe s'émeut au spectacle des misères humaines, ce sont les femmes — femmes d'Angleterre, femmes de France, femmes d'Italie, femmes aussi du Nord scandinave, — qui ont révélé au roman naturaliste sa portée sociale? L'examen un peu approfondi des questions sociales semble encore incompatible avec les exigences de l'art, mais nous ne doutons pas qu'on ne puisse finir un jour par les concilier, puisque déjà quelques-unes d'entre elles y ont presque réussi. Et soyons sûrs que, cette tendance étant d'accord avec les tendances du siècle qui finit, et qui honorent singulièrement sa fin, on ne peut ni donner aux romanciers un meilleur conseil que d'y persévérer, ni d'ailleurs un conseil qui leur soit plus agréable.

On peut également le donner aux derniers « littérateurs » dont il nous reste quelques mots à dire, et ce sont les orateurs. Au barreau, à la tribune, dans la chaire chrétienne, l'Europe moderne en a connu de très grands, et parmi ces derniers, je ne crois pas qu'aucun Anglais m'en démente, si je mets à part et au-dessus des autres le cardinal Newman. Mais je ne sais comment il se fait que, de tant d'orateurs, on n'en trouve qu'un bien petit nombre qui soutiennent l'épreuve de la lecture; et on ne pourrait mieux comprendre qu'en essayant de relire aujourd'hui les discours les plus vantés d'un Lacordaire ou d'un Berryer, ce qu'il y a de physique et, si je l'ose dire, de circonstanciel dans l'éloquence. Il y a plus de fond, et surtout d'émotion communicative, dans quelques-uns de ceux de Montalembert. Villemain a beaucoup loué, dans le temps, ceux de lord Chatham, et Macaulay ceux de Sheridan ou de Burke, mais ils appartiennent tous les trois au dernier siècle. Les discours de Gladstone et de Disraëli, — lesquels furent cependant des professionnels de lettres — ne sont guère divertissants à lire. L'historien qui compulsera ceux du comte de Cavour ou du prince de Bismarck n'y cherchera point de beautés littéraires. Oserai-je ajouter que les « déclamations » de don Emilio Castelar, qui étincellent de ce genre de beautés, suffiraient à nous dégoûter d'une pareille recherche? On ne voit nulle part mieux que dans la collection de ces *Discours* ce qu'il y a de contradictoire entre les sonorités creuses d'une certaine éloquence, très musicale d'ailleurs, et les exigences pratiques, ou réalistes, pour ainsi parler, de la politique moderne.

C'est la grande raison qui a dépossédé l'éloquence de son ancien empire, et qui l'a comme dépouillée de sa valeur littéraire. On notera du reste, à ce sujet, que l'éloquence a toujours été rare, — presque aussi rare ou plus rare que la poésie, disait déjà Cicéron dans son *De Oratore*, — et nous en trouvons une preuve dans ce fait que chez nous, en France, où pourtant la tendance de la littérature a été si longtemps « oratoire », c'est à peine si, de tant d'orateurs qui ont porté la parole du haut de la chaire chrétienne, nous en avons retenu jusqu'à trois : Bossuet, Bourdaloue, Massillon. Telle est aussi bien la destinée de quelques genres dont les titres et l'utilité sont, à vrai dire, indépendants de leur valeur littéraire. Ni on ne prêche, ni on ne plaide, ni on ne prononce un discours politique à dessein de faire de la « littérature ». La préoccupation d'art est là tout à fait secondaire, accessoire même, et le grand reproche qu'avec et après Nisard on fasse chez nous à Massillon, c'est précisément que cette préoccupation, trop visible dans ses *Sermons*, les gâte. Fléchier, chez lequel elle est tout à fait apparente, n'est absolument qu'un rhéteur. C'est qu'aussi bien, le souci de plaire, qui est inséparable du dessein littéraire, serait déplacé dans la chaire chrétienne, inconvenant et profane. Il ne l'est guère moins à la tribune ou au barreau, quoique d'une autre manière et pour d'autres motifs. Ni les prétoires ni les Chambres ne sont des Académies, et le langage y dépend des nécessités de l'action. C'est encore un motif qui explique, non pas précisément la décadence, mais la « dénaturation » de l'ancienne éloquence. D'un art qu'elle était au

commencement du siècle, elle est devenue une arme, et la vraie beauté d'une arme n'est pas dans sa richesse ou dans son élégance, mais dans la qualité de sa trempe ou la longueur de sa portée. Et dira-t-on, par hasard, qu'il en était ainsi chez les anciens, où, l'éloquence étant bien plus que chez nous maîtresse des affaires, cela n'a point cependant empêché les Démosthène et les Cicéron d'égaler en réputation littéraire les Thucydide et les Lucrèce? Mais nous nous contenterons de répondre comme pour nos grands prédicateurs : « Combien y a-t-il eu de Cicérons ou de Démosthènes? » Et les anciens n'avaient, d'autre part, ni l'imprimerie, ni la presse, ni le livre, — ni le journal.

De même qu'en effet, tout ce que le théâtre a perdu de notre temps, ce n'est pas assez de dire que le roman l'a gagné, mais il faut dire que le théâtre l'a perdu précisément parce que le roman le gagnait, ainsi l'éloquence a perdu de son pouvoir, de son crédit, de son action tout ce que gagnait le journal. Or, et encore une fois, à moins d'une rencontre quasi miraculeuse, il y a rarement place, dans le développement d'une grande littérature, pour tous les genres ensemble. L'éloquence ne crée plus aujourd'hui, comme jadis, de « mouvements d'opinion », et le journalisme l'a réduite à ne pouvoir plus que décider des résolutions. Un orateur peut encore exciter ou remuer des passions; il ne peut pas les « entretenir », et ce rôle est celui de la presse. Dans ces conditions, et tout en conservant des occasions de s'exercer, l'éloquence a perdu un peu de cette universelle faveur, sans la complicité de laquelle aucun genre littéraire

ne donne tout ce que comporterait sa vraie définition. C'est le journaliste qui est de nos jours l'orateur, et l'on voit bien ce que l'éloquence a perdu à cette transformation, mais de savoir et de dire ce que la littérature y a gagné, c'est une autre question. Nous nous félicitons de n'avoir pas à la traiter ici.

III

L'ORIENTATION DES TENDANCES.

De ces indications sommaires, et surtout incomplètes, pouvons-nous dégager quelques vues d'avenir, sans nous donner le ridicule de prophétiser? « Il faut désormais avoir l'esprit européen », écrivait Mme de Staël, voici tantôt cent ans : elle dirait aujourd'hui qu'il faut l'avoir « mondial ». Si ce n'était sans doute qu'un rêve, est-il à la veille de se réaliser, et souhaiterons-nous qu'il se réalise? Toute considération d'un autre ordre mise à part, souhaiterons-nous que la « littérature », dans son intérêt même, dans l'intérêt de son développement, tâche à se dépouiller de ce qu'elle a encore de français en France, d'anglais en Angleterre? et, au cours du siècle qui s'achève, quels progrès a-t-elle faits dans ce sens?

On pourrait presque nier qu'elle en ait fait aucun, si le même siècle qui semble, à de certains égards, avoir été le siècle du cosmopolitisme, aura été le siècle des nationalités. Je ne parle toujours, on l'entend bien, qu'au point de vue de la « littérature ». Le romantisme, — en tant que réaction contre le classicisme et l'humanisme de la renaissance italienne, —

s'est caractérisé, en Angleterre et en Allemagne, plus particulièrement, comme un retour au moyen âge, et, par delà le moyen âge, aux origines, ou du moins à ce que l'on croyait les plus lointaines origines de la race : il suffit, à ce propos, de rappeler le succès des *Anciennes Ballades* de Percy, celui de l'*Ossian* de Macpherson, et ce que l'on pourrait appeler la renaissance des *Nibelungen*. Les érudits sont venus ensuite, un Jacob Grimm ou un Lachmann, qui, parmi cette recherche ou cette curiosité des origines, ont essayé de définir en soi la « mentalité » germanique ou anglo-saxonne, et, naturellement, pour la définir, n'en ont retenu que les traits les plus originaux. Les nôtres, de leur côté, faisaient le même travail. Mais, érudits ou critiques, ils étaient plus embarrassés. Car, pour des Anglais, sacrifier Congreve et Wicherley, Pope et Dryden, à Shakspeare, à Spenser, à Chaucer, c'était premièrement faire justice; et c'était, en second lieu, secouer l'influence étrangère. Pareillement, pour des Allemands, retourner à leur moyen âge, c'était libérer ou épurer le génie national de ce que tant de mélanges y avaient introduit d'étranger. Mais nous, Français, nous ne pouvions pas estimer les *Mystères* au-dessus de la tragédie de Racine, ou préférer à Molière l'auteur anonyme de *la Farce de Pathelin*; et, au contraire, de rompre avec le classicisme, les mieux informés, comme Sainte-Beuve, se rendaient compte qu'en somme, c'était rompre avec les traditions qui jadis avaient assuré le règne européen de la littérature française. C'est pourquoi, tandis que nous hésitions, et que nous flottions, pour ainsi parler, de Malherbe à Ronsard et de Ronsard à la *Chanson de*

Roland, les littératures étrangères, — l'allemande, l'anglaise, l'italienne même, qui, par delà le siècle des humanistes, pouvait remonter jusqu'au siècle de Dante, — se « nationalisaient » tous les jours davantage. On se repliait, on se concentrait sur soi-même. Autorisée par les conclusions des érudits, des philologues, des grammairiens, la critique enseignait que la « littérature », étant l'expression de ce qu'il y a de plus intime dans le génie des grands peuples, un grand peuple y devait donc demeurer plus étroitement attaché qu'à pas un de ses souvenirs ou à pas une de ses traditions. Sa littérature était sa conscience. « Le roi Shakspeare, comme disait Carlyle, était le lien du Saxonnat. » C'était lui, de New York à Paramatta, qui maintenait l'Anglais dans sa mentalité. Et, pour cette raison, ses défauts eux-mêmes, s'il en a, — je veux dire Shakspeare, — devenant autant de qualités, la première des vertus qu'on exigeait d'un écrivain anglais ou allemand, ce n'était plus de bien écrire et de bien penser, mais de penser d'une manière vraiment « germanique » ou « anglo-saxonne ». Et qu'était-ce que penser d'une manière vraiment anglo-saxonne ou germanique? Les vicissitudes de l'histoire avaient fait qu'au début de notre siècle, c'était penser de la manière la moins française possible, — et, plus généralement, de la manière la moins latine.

Une autre cause n'a pas moins contribué à développer cet esprit de « nationalisme »; et c'est celle dont on ne voit nulle part mieux l'influence que dans l'histoire de la littérature italienne contemporaine. De 1796 à 1860, ou même à 1870, ce que les Italiens

ont exigé de leurs écrivains — et je ne dis pas de leurs publicistes, ou de leurs orateurs, ou de leurs journalistes, mais je dis de leurs poètes ou de leurs romanciers — ç'a été à peu près uniquement de se consacrer au *Risorgimento*. J'ouvre au hasard une histoire de la littérature, et j'y cherche quel est aux yeux de la critique italienne le grand titre de gloire d'Ugo Foscolo : c'est, en écrivant son poème fameux des *Tombeaux* (*I Sepolcri*), d'avoir éveillé, dans l'âme somnolente des Italiens de 1806, le ressouvenir de leurs morts illustres, et ainsi travaillé à la régénération nationale. Tournons la page : connaissez-vous G. Giusti? Sa gloire, qu'on entretient dans les écoles, est d'avoir fait de la satire, *un mezzo di combattimento contro le signorie italiane e l'oppressione straniera*, de même que le principal mérite de Gabriel Rossetti est d'avoir travaillé par ses chants à l'indépendance et à la liberté de l'Italie. Pareillement, quelle est la valeur des romans historiques de Massimo d'Azeglio, de son *Ettore Fieramosca* ou de son *Niccoló de'Lapi?* Ils ont renouvelé dans la mémoire des Italiens le souvenir de deux glorieux faits d'armes. Et de ceux de Domenico Guerrazzi? *Furono strumenti d'agitazione e di combattimento contro gli stranieri*; voilà ce qu'il faut penser de sa *Battaglia di Benevento* ou de son *Assedio di Firenze*. Mais encore, que nous dira-t-on du théâtre, et, par exemple, des tragédies d'Eduardo Fabbri! On nous en dira qu'elles sont pleines « d'ardeur patriotique », et que d'ailleurs Fabbri « a pris sa part de tous les mouvements politiques qui ont eu lieu de 1815 à 1849 ». Et si nous sommes curieux de savoir quel est

le solide-fondement de la réputation de Giambattista Niccolini, c'est que dans son théâtre : *Si fece banditore di politica unitaria e antipapale*. On le voit, c'est un parti pris, c'est un système, ou plutôt et mieux encore, c'est là reconnaissance de ce que la « littérature » italienne a fait pour la grandeur, pour la gloire, pour la continuité de la patrie. La litterature italienne a maintenu, sous la domination étrangère, ce que l'on pourrait appeler l'identité de l'âme italienne. Et on pense bien qu'elle ne l'a point fait, malgré les apparences, en se mettant à la remorque des littératures étrangères, mais au contraire, et plutôt, en se retranchant les communications qu'elle avait entretenues depuis quatre ou cinq cents ans avec elles.

On peut aller plus loin encore; et, en effet, dans la seconde moitié de ce siècle, ne semble-t-il pas que la « littérature » ait intellectuellement créé la nationalité « scandinave »? Suédois, Norvégiens et Danois, sans doute, il leur a paru que la littérature « européenne », allemande ou française, italienne ou anglaise, n'exprimait que très imparfaitement ce qu'ils sentaient s'agiter en eux de particulièrement « scandinave ». Les Ibsen et les Biörnson avaient quelque chose à dire qu'ils estimaient que les George Sand ou les Dickens n'avaient point dit. Ils l'ont voulu dire, ils l'ont dit : leurs compatriotes se sont reconnus dans la manière dont ils le disaient. Avertis de leurs qualités nationales, ils se sont efforcés de les dégager de tout alliage exotique, et dans la mesure où ils y ont réussi, c'est dans cette mesure qu'il existe une littérature, et, « intellectuellement », une mentalité ou une nationalité scandinave. On en peut dire autant, je

crois, de la littérature ou de la nationalité russe; et, sans exagération, il est permis d'ajouter, qu'en ce sens, les Pierre le Grand et les Catherine n'ont pas fait plus pour la Russie que les Tolstoï et les Dostoïevsky.

Mais ces motifs sont-ils suffisants pour nous faire douter de l' « européanisation » de la culture, et, si puissants qu'ils soient, d'autres motifs ne les contre-balancent-ils point, qui seraient capables de l'emporter un jour? « Il est vrai, dira-t-on, que les littératures nationales ont essayé dans ce siècle de se concentrer sur elles-mêmes et de diriger leur développement dans le sens de leurs traditions, mais cela même n'est-il pas une preuve de leur pénétration réciproque et de la crainte qu'elles ont ressentie de perdre ainsi les plus originales de leurs qualités natives? Elles ont cherché précisément dans l'exagération de leur nationalisme un moyen de résister et comme de se raidir contre la tendance qui les entraînait au cosmopolitisme. Mais un drame d'Ibsen diffère-t-il autant qu'on le dit d'un roman de Tolstoï, *Un ennemi du peuple* de *la Sonate à Kreutzer*? et les romans de Dickens n'ont ils pas trouvé presque autant de lecteurs à Paris que ceux de M. Paul Bourget ou de Pierre Loti à New York? D'un autre côté, la meilleure histoire que l'on ait de *la Renaissance italienne* est d'un Anglais, John Addington Simonds; et nous avons en français plus d'un livre sur *Voltaire*, sur *Rousseau*, sur *Diderot*, mais peut-être pas un qui vaille ceux de Strauss, de Rosenkranz, de M. John Morley. Le poète anglais Dante Gabriel Rossetti, et son frère, qui est un critique distingué, en anglais, sont les fils d'un Italien. En revanche, n'est-ce pas la

France, par la voix de M. de Vogüé, qui a presque révélé, à l'Italie elle-même, l'auteur de *l'Innocent* et du *Triomphe de la mort*, et au monde entier les noms de Tolstoï et de Dostoïevsky? La publication du *Roman russe* est une des dates littéraires de cette fin de siècle.

« A plus forte raison, et au lieu de la « littérature » en particulier, si l'on considère la « culture » en général, cette pénétration des nationalités les unes par les autres apparaîtra-t-elle active, continue et irrésistible. On ne parle pas ici de l'internationalisme scientifique ou industriel, ni du cosmopolitisme de l'argent ou des intérêts ouvriers. Mais la philosophie d'Auguste Comte n'a pas fait moins de prosélytes en Angleterre, en Allemagne, en Russie, ou plus loin encore du lieu de son origine, aux États-Unis ou au Brésil, qu'en France même. La musique de Wagner n'est pas moins « mondiale »; et, depuis quelques années, c'est une question de savoir si par hasard on ne l'exécuterait pas mieux ou aussi bien à Boston qu'à Bayreuth. Voyez encore se répandre, et gagner tous les jours de nouveaux adeptes cette esthétique de John Ruskin, que l'on eût crue, qu'il y a vingt ans on croyait encore si britannique? La « littérature » échappera-t-elle seule à l'influence de ces grands courants d'idées? et plutôt le romantisme, le réalisme, le naturalisme, n'ont-ils pas été des mouvements européens, à l'écart desquels on ne voit pas qu'aucune littérature ni qu'aucun écrivain eût pu se tenir et se soit effectivement tenus? Chateaubriand, Byron, Pouchkine, ne sont-ils pas des contemporains? et pareillement, à trente ou quarante ans de distance,

l'auteur d'*Adam Bede*, celui de *Madame Bovary*, et celui d'*Anna Karénine?* Veut-on préciser davantage? Toute l'Europe littéraire n'a-t-elle pas été un moment *byronienne*, et pareillement, ne *wagnérise*-t-elle pas, ne *tolstoïse*-t-elle pas aujourd'hui tout entière? A moins donc que les frontières ne se hérissent de douanes littéraires, comme elles le sont en ce moment de baïonnettes et de canons, ce qui est commencé s'achèvera, et le cosmopolitisme intellectuel passera son niveau sur les différences « nationales ». La fonction sociale de la « littérature » changera de nature, et au lieu d'entretenir les traditions qui divisent, parce qu'elles ne sont nées que de la nécessité de « s'opposer pour se poser », elle n'empruntera de chacune d'elles, et n'en retiendra, pour le confondre dans une vivante universalité, que le meilleur, le plus original, et le plus pur. »

Nous répondons que ce serait la fin de toute littérature; et, en effet, en littérature, si c'est la nature des idées qui importe, c'est aussi, et surtout, la qualité de l'expression qu'on en donne. « La grande puissance géniale, dirait-on presque, consiste à n'être pas original du tout, à être une parfaite réceptivité; à laisser les autres faire tout et à souffrir que l'*esprit de l'heure* passe sans obstruction à travers la pensée. » Ainsi s'exprime encore Emerson, et c'est presque le début de son *Essai* sur Shakspeare. Il a raison. Mais qu'est-ce qu'il appelle ici « l'esprit de l'heure »? C'est ce que la critique appelle d'un autre nom, moins mystique, sinon plus clair, le génie de la race, du milieu, du moment; et c'est tout ce qu'une tradition nationale a pour ainsi dire préparé de maté-

riaux à Shakspeare. Assurément, — et il faut bien le dire, puisqu'on semble quelquefois l'oublier, — ce qu'il y a de plus shakspearien dans Shakspeare, c'est lui! Mais il y a pourtant aussi quelque chose d'anglais, et ce quelque chose d'anglais n'est pas ce qui distingue le moins profondément ses *Amants de Vérone* de ceux de Bandello ou de Luigi da Porta. Dante ne serait pas Dante, s'il n'était Italien; Cervantès ne serait pas Cervantès, s'il n'était Espagnol. Et de quoi ce « génie national » est-il fait? On ne saurait le dire avec une entière précision, et nous devons toujours bien prendre garde, en le définissant, de réserver le droit et le pouvoir qu'un Dante ou un Shakspeare auront toujours de le modifier, en y ajoutant leur génie propre. Même ils ne sont encore Dante et Shakspeare qu'à cette condition. Mais qui niera cependant que ce génie national ne dépende, et peut-être pour la plus grande part, d'une langue dont le développement, déterminé par « les airs, les eaux et les lieux », ait ainsi reflété dans son cours les images de la terre natale; d'une langue parlée par les ancêtres, et ainsi chargée par eux d'un sens traditionnel dont l'intelligence échappe à ceux qui ne l'ont pas balbutiée dès l'enfance et comprise avant de la balbutier; d'une langue enfin illustrée par ses maîtres, et ainsi proposée par eux à l'émulation de tous ceux qui s'essaient à l'écrire après eux? Que resterait-il de Shakspeare et de Dante, s'ils avaient écrit en latin? et l'on sait que, comme Pétrarque, Dante en fut un moment tenté. L'existence des génies nationaux est indispensable à l'existence, nous ne disons pas des littératures nationales, cela serait

trop évident, mais de « la littérature ». Il n'y a de littérature que des idées générales, et, à cet égard, il faut donc souhaiter que, d'une extrémité de l'Europe à l'autre, les mêmes idées générales s'établissent, puisque aussi bien elles sont censées être l'expression de la vérité. Mais il faut souhaiter d'autre part que la traduction en soit continuellement diversifiée par « l'esprit de l'heure » ; et l'esprit de l'heure, nous le répétons, c'est le génie de la race, ou mieux encore, pour éviter toute confusion, c'est le génie national.

Sous cette réserve unique, il sera permis de se féliciter que, dans notre fin de siècle, la « littérature » ait cessé d'être un divertissement, et nous voulons nous flatter de l'espoir qu'elle ne le redeviendra pas. Sans doute, il y aura toujours des amuseurs vulgaires, des vaudevillistes, des fabricants, des producteurs à la grosse de romans-feuilletons ou de chansons de café-concert, il y aura des « chroniqueurs ». Mais ils se déclasseront; ils cesseront d'appartenir à la « littérature » : on ne mettra plus de Labiche dans les Académies, on ne fera plus aux Béranger de funérailles nationales. Leur valeur ne sera plus qu'une valeur de commerce : ils « divertiront » leurs contemporains de même que d'autres les abreuvent. Leur genre de talent ne sera pas estimé au-dessus de celui d'un bon cuisinier, et ils seront, s'ils le veulent, des « artistes » à leur manière : ils ne seront pas des écrivains. Car, ni l'indépendance que l'homme de lettres a conquise en s'émancipant à jamais de la protection du grand seigneur ou du traitant; ni les exigences d'un public avide d'instruction, ou pour mieux dire, d'informations sur toutes choses; ni le

pouvoir nouveau dont les circonstances ont investi la « littérature » en en faisant ce que nous appelions tout à l'heure une arme au lieu d'un art, ne permettront à l'écrivain de se dérober aux responsabilités qui résultent pour lui de tant de changements ou de modifications sociales. Elles ne lui permettront pas davantage de s'isoler dans un orgueilleux dédain de l'opinion; et, s'il affecte la prétention de n'écrire que pour une élite, il en sera puni, je ne dis pas par l'indifférence de l'opinion, qui est une chose après tout secondaire et même dont il est permis de s'honorer quelquefois, mais par la stérilisation, pour ainsi parler, de son propre effort, et l'infécondité de son œuvre. Il ne sera donc pas un amuseur, mais il ne sera pas non plus un *dilettante*. Il n'aura plus le droit, qu'il s'était arrogé, de cueillir la fleur de tout pour la seule volupté d'en respirer le parfum. On ne l'estimera qu'en raison de l'utilité de sa fonction sociale, et il protestera, s'il le veut, du haut de sa tour d'ivoire, contre cette conception bassement utilitaire de la littérature, mais on ne l'écoutera pas, on ne l'entendra seulement point. Ou, si par hasard on l'écoute, on lui répondra que, de toutes les formes de l'aristocratie, l'aristocratie intellectuelle est, en principe, la plus injustifiable, et, en fait, la plus dangereuse, toutes les fois qu'au lieu de s'employer elle-même à éclairer l'âme obscure des foules, elle abuse d'une supériorité qui n'est due qu'au hasard, — comme la voix du ténor ou la vigueur du portefaix, — pour aggraver la différence qu'il y a d'elle au reste de l'humanité.

Est-ce à dire que nous marchions vers la « socialisation » de la littérature? et nous, Français, en parti-

culier, vers une « socialisation » croissante, si, comme je l'ai fait voir plus d'une fois, notre littérature a toujours été, de toutes les littératures de l'Europe moderne, la plus sociale et la plus humaine? Je le crois; et ce qui me le fait croire, indépendamment de quelques autres raisons, c'est que, de ces mêmes littératures, la plus préoccupée désormais des questions morales ou sociales est précisément celle qui longtemps a été de toutes la plus « individualiste » : on entend bien que je veux parler de la littérature anglaise. Se rappelle-t-on les cruelles railleries de Bryon contre Wordsworth? Elles n'ont pu faire, cependant, que Wordsworth ne triomphât de Byron. « La poésie, écrivait Élisabeth Browing en 1844, a été pour moi une chose aussi sérieuse que la vie elle-même, et la vie a été pour moi une chose sérieuse. Jamais je n'ai commis l'erreur de voir dans le plaisir l'objet de la poésie. » George Eliot écrivait à son tour en 1856 : « Honneur et respect à la perfection divine de la forme! Recherchons-la autant que possible chez les hommes, chez les femmes, dans nos jardins et dans nos demeures. Mais sachons aimer aussi cette beauté qui ne réside point dans les secrets de la proportion, mais dans ceux d'une profonde sympathie humaine. » Elle ajoutait et elle précisait : « Il se trouve tant de gens communs et grossiers, dont l'histoire n'offre aucune infortune sentimentalement pittoresque! Il est nécessaire que nous nous rappelions leur existence, car nous pourrions autrement en venir à les laisser tout à fait en dehors de notre religion et de notre philosophie, et établir des théories si élevées qu'elles ne s'adapteraient qu'à un monde excep-

tionnel. » Et de qui donc enfin, de quel autre Anglais résumait-on ainsi tout récemment la doctrine : « Tant que des êtres humains peuvent avoir encore faim et froid dans le pays qui nous entoure, non seulement il n'y a pas d'art possible, mais il n'est pas possible de discuter que la splendeur du vêtement ou du mobilier soit un crime? » Quel est-il, ce barbare, ou cet iconoclaste, qui a osé dire : « Mieux vaut cent fois laisser s'effriter les marbres de Phidias, et se faner les couleurs des femmes de Léonard que de voir se flétrir les traits des femmes vivantes et se remplir de larmes les yeux des enfants qui pourraient vivre si la misère ne les pâlissait déjà de la couleur des tombeaux? » Quel est-il? et si, par hasard, prophète ou apôtre de l'art, il s'appelait John Ruskin, et qu'il eût fondé la « religion de la beauté », ne faudrait-il pas convenir qu'il y a quelque chose de changé dans l'Angleterre des économistes? Une pitié s'est emparée d'elle, qu'on peut dire qu'elle avait désapprise depuis le temps de Shakspeare, et, chose inattendue! de cette pitié même, qu'on eût pu croire inesthétique, se sont inspirées quelques-unes des œuvres d'art dont nos voisins sont le plus justement fiers : *Aurora Leigh*, *Adam Bede*, et celles de cette école de peinture, plus « ruskinienne » encore que préraphaélite. N'y a-t-il pas là de quoi donner à réfléchir?

Mais quel cours la réflexion ne prendra-t-elle pas, presque nécessairement, si l'on observe que, vers le même temps, le théâtre français, sous l'influence d'Alexandre Dumas, le roman russe avec Tolstoï et Dostoïevsky, et, dirai-je le théâtre? mais plutôt la pensée scandinave, avec Ibsen et Biörnson, tendaient

justement au même but? Ce n'étaient plus ici les questions « morales », mais, à proprement parler, c'étaient les questions « économiques », ou, mieux encore, les questions « sociales » qui envahissaient la littérature d'imagination. Le naturalisme, dégagé de toute intention grossière, le naturalisme, ramené de de son attitude provocante et paradoxale à la fidèle imitation de la réalité, mais de la réalité tout entière, avait fait ce miracle. Et on pouvait bien encore épiloguer, diviser, distinguer! On pouvait reprocher à l'un que ses personnages n'étaient que des abstractions laborieusement personnifiées! On pouvait faire à l'autre un grief de ce que la vie de ses foules débordait le cadre de son roman. On ne pouvait contester ni que *La femme de Claude* ou *Un ennemi du Peuple* fussent du théâtre, ni qu'il y eût peu de romans qu'on pût mettre au-dessus d'*Anna Karénine*. La preuve est donc faite que ni le théâtre, ni le roman ne sont incapables d'aborder les questions sociales. Il y faudra seulement plus de talent et plus d'art. Quiconque aura la très haute ambition de traiter, au théâtre ou dans le roman, les questions sociales, il faudra seulement qu'il y apporte, avec l'entière possession des moyens de son art, une expérience personnelle, une expérience étendue, et une expérience raisonnée de la vie. Le nombre des « littérateurs » en sera peut-être diminué, mais la dignité de la « littérature » s'en accroîtra d'autant, et davantage encore l'efficacité de son action.

Parvenue à ce point de son développement, la « littérature s'apercevra-t-elle alors que, si « les questions sociales » sont des « questions morales », elles

sont aussi des « questions religieuses »? On peut l'espérer, puisque Émile Zola lui-même a dû finir par s'en apercevoir. Il n'est pas le seul; et l'on sait quelle place occupe la question religieuse dans les romans de Tolstoï, dans sa pensée surtout; et quelle est la signification du dernier roman de Mrs Humphry Ward, *Helbeck de Bannisdale*, si elle n'est pas religieuse? Ai-je besoin encore de rappeler le *Middlemarch*, le *Daniel Deronda* de George Eliot? ou, vers le même temps, l'œuvre presque entière d'un Octave Feuillet, depuis *Sibylle* jusqu'à *la Morte*!

Aussi bien, — et sans doute, je ne saurais mieux terminer cette étude, — la fin du siècle, sous ce rapport, n'aura-t-elle fait que répondre à ses commencements. On l'a pu croire agité d'autres soins, et, en effet, il l'a été. Mais si la question religieuse n'a pas toujours été la première ou la plus évidente de ses préoccupations, elle en a été certainement la plus constante, et disons, si on le veut, par instants, la plus sourde, mais en revanche la plus angoissante. C'est en France, particulièrement, dans le pays de Voltaire et de Montaigne, qu'on le peut bien voir, ou du moins qu'on le verrait le mieux, si nous avions ici le loisir de le montrer. Le premier grand livre du siècle, c'est le *Génie du Christianisme*, et le *Génie du Christianisme*, qu'est-ce autre chose qu'une réfutation de tout ce que le siècle précédent avait entassé de sophismes pour écraser sous eux l'idée religieuse? Lamennais vient ensuite avec son *Essai sur l'Indifférence*, et, presque en même temps, l'homme que j'aime à nommer le théologien laïque de la Providence, Joseph de Maistre, avec son livre *du Pape* et ses

Soirées de Saint-Pétersbourg. On leur dispute âprement le terrain qu'ils ont regagné, mais, jusque dans le camp de leurs adversaires, c'est à fonder une religion nouvelle, dont l'autorité se substitue à l'ancienne, que s'emploient des esprits aussi différents que ceux de Victor Cousin, d'Auguste Comte et de Pierre Leroux. C'est du point de vue religieux qu'Alexandre Vinet écrit son *Histoire de la littérature française* et Sainte-Beuve son *Port-Royal*; et que resterait-il de Michelet lui-même, ou d'Edgard Quinet surtout, s'ils ne s'étaient à peu près constamment inspirés de la haine de la religion? Les érudits entrent alors en ligne : Eugène Burnouf, le plus grand de tous, dont la gloire est d'avoir fondé l'histoire des religions, avec son *Introduction à l'Histoire du bouddhisme*; et les hébraïsants ou les arabisants, sur les traces de leur maître Sylvestre de Sacy, dont le principal ouvrage est, en deux gros volumes, un *Exposé de la Religion des Druses*. Les romanciers, comme Balzac, ne laissent échapper aucune occasion d'affirmer l'intransigeance de leur catholicisme, à moins que, comme George Sand, ils n'opposent à la religion du Christ les espérances confuses du socialisme humanitaire. Les poètes eux-mêmes prennent parti, Lamartine, dans son *Jocelyn*, ou Vigny dans ses *Destinées*: et les historiens, à plus forte raison. Puis, ce sont les savants qui surviennent, jusqu'à ce que les critiques, Renan et Taine en tête, le premier avec son *Histoire des Origines du Christianisme*, et le second dans l'ensemble de ses premiers écrits, opérant la synthèse des apports successifs de la science, de l'érudition et de la littérature, posent, pour ainsi dire, le problème

religieux avec un retentissement dont l'écho dure encore. Est-il rien de plus saisissant et de plus instructif? En vain a-t-on voulu écarter la question : elle est revenue; nous n'avons pas pu, nous non plus, l'éviter; et ceux qui viendront après nous ne l'éviteteront pas plus que nous. Et, dès à présent, ne nous faut-il pas les en féliciter, s'il n'y en a pas, pour tout homme qui pense, de plus importante, ni de plus « personnelle » ; s'il n'y en a pas dont la méditation soit une meilleure école, même au point de vue purement humain, pour l'intelligence; et s'il n'y en a pas enfin, pour en revenir au point de vue particulier de la présente étude, dont la préoccupation, évidente ou cachée, donne à la « littérature » plus de sens, de profondeur, et de portée?

1er décembre 1899.

APPENDICE

HONORÉ DE BALZAC[1]

Mesdames, Messieurs,

En 1858, moins de dix ans après sa mort, quand la postérité commençait à peine pour lui, le grand homme dont nous célébrons aujourd'hui le centenaire a été si bien loué par Taine, dans un *Essai* devenu classique, qu'en vérité j'ai d'abord éprouvé quelque embarras, ou même quelque scrupule, à l'idée seule de reparler après lui d'Honoré de Balzac. S'il y a jamais eu quelque chose de « définitif » en critique, il semble que ce soit la pénétrante analyse que Taine a donnée du génie de Balzac, et quelle utilité de refaire ce qui a été si bien fait? Mais, sans avoir cette prétention, j'ai songé, Messieurs, que plus de quarante ans s'étaient écoulés depuis lors, et, vous ne l'ignorez pas, c'est le propre des grandes œuvres que de s'enrichir avec le temps d'une signification nouvelle. Il y a, dans la comédie de Molière, des choses que les plus pénétrants de ses contemporains n'y ont point vues; que peut-être n'a-t-il pas su lui-même qu'il y mettait; et c'est pour cela qu'il est Molière, et c'est même ce que l'on veut dire quand on dit que sa comédie vit toujours. Ainsi du roman de Balzac. Il vit... et cela veut dire qu'il n'a point cessé d'évoluer ou de se développer. On ne voyait guère,

1. Conférence faite à Tours, le 7 mai 1899.

au temps de Taine, dans *Une ténébreuse affaire*, que le chef-d'œuvre du roman judiciaire; et nous, Messieurs, nous y voyons un document historique d'une incomparable valeur. On ne voyait, dans les *Paysans*, qu'une « scène de la vie de campagne », admirable d'observation dans la crudité de son réalisme; et nous y voyons, nous, une étude « sociologique » dont à peine osons-nous sonder toute l'inquiétante profondeur. Combien d'autres exemples encore! Et on voyait bien enfin ce qu'il y a d'ampleur dans la conception de la *Comédie humaine*, — et nul, certainement, ne l'a mieux montré que Taine, — mais nous en voyons, de plus, nous, aujourd'hui, le caractère vraiment scientifique; et nous y reconnaissons l'une des grande œuvres du siècle qui finit. C'est, Messieurs, cet élargissement de l'œuvre de Balzac que je voudrais essayer de vous montrer. On ne refera pas le bel *Essai* de Taine, mais on peut se proposer, en quelque manière, de le continuer ou de le prolonger. J'ai pensé qu'un pareil dessein s'accorderait mieux avec la solennité de ce jour qu'une conférence où, pour la vingtième fois, je vous aurais raconté la vie de Balzac, son éducation, ses débuts dans la vie, ses entreprises industrielles, les anecdotes que vous connaissez, sa grande querelle avec Sainte-Beuve, son roman avec « l'étrangère » qui est devenue Mme de Balzac.... Il n'y a décidément que les écrivains du second ou du troisième ordre dont la personne soit plus intéressante que leurs œuvres; et Honoré de Balzac est bien, lui, du premier.

I

Voulez-vous me permettre, aussi, pour la même raison, parce qu'il est du premier rang, — et qu'à ce titre non seulement ses défauts disparaissent ou s'absorbent dans le rayonnement de ses qualités, mais ils entrent dans la composition de ces qualités mêmes, — voulez-vous donc me permettre, avant tout, d'écarter de lui deux reproches, qui sont celui d'avoir mal écrit, et le reproche d'immoralité?

Lui reprocher d'avoir mal écrit, comme on le fait

encore, et comme je l'ai fait moi-même, il y a bien des années, quand j'étais jeune, c'est, Messieurs, se rapporter à une conception du style, un peu étroite et un peu abstraite, qu'on pourrait définir par le mot fameux de Winckelmann : « La beauté parfaite est comme l'eau pure, qui n'a point de saveur particulière ». Elle date du temps où l'Apollon du Belvédère, avec ses formes idéales ou plutôt théoriques, et surtout dépouillées de tout accent individuel ou caractéristique, passait pour le chef-d'œuvre de l'art. Et il est d'ailleurs certain, Messieurs, que de bonne eau est bonne quand elle est bien pure, — ce qui veut dire, vous le savez, parfaitement insipide. Il est certain qu'en littérature, ou tout au moins en prose, on éprouve un vif plaisir, très naturel et très légitime, à voir se dessiner sous la transparence des mots les contours précis de l'idée. Dirai-je que nous sommes devenus plus exigeants depuis lors? En tout cas, dans le roman comme au théâtre, nous nous sommes aperçus que le style ne consistait essentiellement ni dans une correction dont le mérite, en somme, ne va pas au delà de savoir mettre l'orthographe; ni dans une facilité, dans une abondance, dans un flux de discours qui finissent — ainsi la prose de George Sand, — par donner la sensation de la monotonie; ni dans cette écriture artiste qui a fait le désespoir de Flaubert, mais peut-être et uniquement dans le don de faire *vivant*. Ou plutôt encore : faire vivant, voilà, Messieurs, ce que l'artiste moderne se propose avant tout? C'est là-dessus que nous le jugeons; c'est ce qui assure, en dépit des maîtres d'école, la durée de son œuvre; et, en ce sens, Messieurs, le style, tel que les grammairiens l'entendent, n'est et ne doit être qu'un moyen.

J'aime à citer d'illustres exemples à l'appui de ce paradoxe; et n'est-il pas bien curieux qu'avec Balzac il n'y ait pas de grands écrivains qu'on ait plus aigrement chicanés sur leur style que Molière et que Saint-Simon? C'est que leur manière d'écrire n'a, en effet, rien de commun avec celle de Dangeau ou de Casimir Delavigne. Et pourquoi n'a-t-elle rien de commun avec cette autre manière? C'est, Messieurs, que Saint-Simon et Molière, comme Balzac, travaillent d'après le modèle vivant, ou encore, — car il faut faire sa part à l'imagination dans leur œuvre,

et ils ne sont point de minutieux ou de pointilleux réalistes, — leur objet, selon le mot de Balzac, est de « faire concurrence à l'état civil »; et on n'y réussit point en pesant des syllabes; en assortissant des mots comme on ferait les morceaux d'une mosaïque, les laines d'une tapisserie; ou en mesurant d'harmonieuses cadences. La vie est quelque chose de mêlé, je ne vois pas pourquoi je ne dirais pas quelque chose de trouble. Elle est le mouvement qui « dérange les lignes ». Elle est confusion, désordre, illogisme, irrégularité. Rien n'est plus divers, et rien n'est plus complexe. On l'altère en la simplifiant; on l'éteint en la fixant. Changer, muer, évoluer, c'en est la définition même. On ne la saisit un moment, on ne nous en donne l'imitation, l'image, la sensation qu'en se faisant soi-même aussi changeant, pour ainsi dire, aussi souple, aussi ondoyant qu'elle. C'est ce que Molière, Saint-Simon, et Balzac ont essayé de faire. C'est ce mérite éminent que Sainte-Beuve, — qui n'aimait guère Balzac, vous le savez, — a pourtant loué quand il a parlé quelque part de ce style « d'une corruption délicieuse, tout asiatique, comme diraient nos maîtres, *plus brisé par place et plus amolli que le corps d'un mime antique* ». C'est aussi l'idée que nous pouvons opposer hardiment à toutes les critiques que l'on a faites ou que l'on fera du style de Balzac. Mais nous n'accepterons pas ce mot de corruption, quand bien même on le relèverait par l'épithète de « délicieuse », ne sachant pas d'ailleurs ce que c'est qu'une « corruption délicieuse »; et au contraire, nous dirons que ce que Sainte-Beuve appelait de ce nom, c'était, Messieurs, par une étrange méprise, l'effort même de Balzac vers la représentation fidèle de la vie.

Cela, Messieurs, est tellement vrai que, savez-vous quand Balzac écrit mal? C'est justement quand il s'applique et qu'il veut bien écrire; c'est quand il veut faire des effets de style. La même aventure est, jadis, arrivée à Molière dans son *Dom Garcie de Navarre*, que je serais tenté d'appeler son *Lys dans la vallée*. « Et moi aussi, si je le voulais, je serais un styliste! » Oui bien, c'est quand Balzac s'abandonne à cette tentation de « l'écriture artiste » qu'il s'expose ou qu'il s'offre aux chicanes des puristes. Et la raison en est bien simple : c'est qu'il songe moins

alors à son sujet qu'à lui-même; c'est qu'il se soucie moins de faire vivant que de faire éloquent, spirituel, poétique; c'est qu'il se pique de rivaliser avec Sainte-Beuve ou avec George Sand. Qui donc a dit que « le bon style n'était que l'art de se faire entendre »? C'est Taine, si je ne me trompe, — et en effet, pour un philosophe ou pour un grammairien, c'est peut-être le tout du style. Mais, pour l'auteur dramatique ou pour le romancier, si c'est d'abord cela, c'est autre chose encore. Nous lui demandons de nous persuader de la réalité de ses fictions; et il n'en a de moyens que de commencer lui-même par y croire; et il n'y peut parvenir que dans la mesure où il se dépouille de lui-même pour vivre uniquement de la vie de ses personnages.

C'est également cette constante préoccupation de représenter la vie qui défend Balzac du reproche d'immoralité. Non pas qu'il ne doive l'avoir quelquefois mérité, puisque enfin, on le lui a si souvent adressé, même depuis qu'il est mort; et comment se serait-on tout à fait trompé sur ce point? Mais encore faut-il distinguer et surtout préciser. Tous les vices qui sont les nôtres, depuis l'avarice épique du bonhomme Grandet jusqu'à la dissolution du baron Hulot, il est donc certain que Balzac les a peints de traits inimitables. Il est possible également qu'il y ait dans son œuvre quelques scènes d'une touche presque libertine, — et, naturellement, je ne vous les indiquerai pas. Mais veut-on peut-être qu'il ait trop complaisamment admiré, dans un soudard comme son Philippe Bridau, dans un vautour comme son baron de Nucingen, dans un faiseur comme son Rastignac, ou dans un scélérat comme son Vautrin, le spectacle de la force ou l'épanouissement de la volonté? Prenons garde, en ce cas, que Corneille lui-même n'échapperait pas à ce reproche. Le théâtre de Corneille, comme le roman de Balzac, est plein d'illustres scélérats.

Mais plutôt, Messieurs, disons que, si Balzac ne s'est jamais attardé sans raison à la peinture du vice; si, surtout, il l'a toujours nommé par son nom; s'il ne s'est pas mépris, que je sache, à la qualité de ses personnages et de leurs actions; s'il n'a, enfin, jamais admis que son art fût « un jeu », disons alors qu'ayant donné pour

objet à son art la représentation de la vie, il n'est ni plus ni moins immoral que la vie elle-même.

Car la vie est la vie, et nous nous efforçons bien de la moraliser, mais depuis six mille ans l'histoire est là pour nous montrer, — l'histoire et le spectacle des mœurs contemporaines, — que nous sommes encore éloignés d'y avoir réussi. Nous plaignons-nous, Messieurs, que l'histoire soit l'histoire, et lui demandons-nous de refaire une virginité aux Pompadour ou aux du Barry? Mais, ce que nous permettons à l'historien, le dénierons-nous donc au romancier? Ce serait, sans doute, une étrange prétention! Ce que nous demandons d'abord à l'historien, c'est d'être véridique : pourquoi le romancier serait-il tenu de mentir? La connaissance qui, de tout temps, nous importe le plus, c'est celle de nous-mêmes, de nos semblables, de ceux qui nous entourent, du vaste monde où nous n'occupons qu'un point imperceptible de l'espace et de la durée. Qui sont ces gens que nous coudoyons? où courent-ils avec tant de hâte? à quels travaux ou à quels plaisirs? Qu'ont-ils qui diffère de nous, et qu'ont-ils de commun avec nous? Quels sont les mobiles qui les font agir? Qu'est-ce qu'ils aiment, et qu'est-ce qu'ils n'aiment pas? Que pensent-ils de nous, et que pensons-nous d'eux? Où est la raison de tant de fortunes, l'explication de tant de chutes, l'origine de tant de crimes, la cause de tant de vices, disons aussi de tant de vertus? De nous le dire, Messieurs, ou plutôt de nous le faire voir, c'est le propre du roman, tel que l'a conçu Balzac et tel qu'il l'a réalisé. Mais comment voudrait-on qu'il l'eût pu, si son droit ne s'était étendu, pour ainsi parler, à la totalité de la vie de son temps? Contestons donc à Balzac, si nous l'osons, le droit d'avoir traité le roman comme une représentation de la vie! Mais, si nous ne l'osons pas, ne parlons pas d'immoralité. Si l'œuvre de Balzac était moins ressemblante à la vie, quelques parties en pourraient être accusées d'immoralité, et encore, Messieurs, dirais-je que, dans son ensemble, elle en est pourtant justifiée par la préoccupation sociale dont elle témoigne.

Empressons-nous, au surplus, d'ajouter que la corruption, le vice, le crime tiennent assurément leur place dans cette œuvre, mais la vertu y tient aussi la sienne.

J'ai dit deux mots du baron Hulot, mais sa femme est une héroïne d'affection, de dévouement et de sacrifice. J'ai nommé Grandet, mais où trouverons-nous deux figures moins « idéalisées », je veux dire plus « réelles », et plus pures cependant ou plus nobles, que celles de sa femme et de sa fille? Non, tout convaincu qu'il fût de la perversité foncière de la nature humaine, Balzac n'a point commis cette erreur de n'en voir dans la vie que le lamentable épanouissement. De douces, d'aimables, de touchantes apparitions illuminent de leur clarté la noirceur de ses drames. Il y a des « Cordelia » parmi ses Reganes et ses Gonerils. Vous en savez les noms. Elles s'appellent Eugénie Grandet, Ursule Mirouet, Laurence de Cinq-Cygne. Dans le vaste tableau de la société de son temps que nous a légué Balzac, rien n'eût manqué, si la mort n'eût brutalement interrompu son œuvre. C'est pourquoi, tel qu'il est, de ce tableau, vivant en toutes ses parties, mais plus achevé, définitif en quelques-unes, et à peine indiqué en d'autres, on a pu dire avec raison — c'est encore Taine, — qu'après ou avec l'œuvre de Shakspeare et de Saint-Simon, celle de Balzac « était sans doute le plus grand magasin de documents que nous ayons sur la nature humaine ». Je voudrais, Messieurs, si je le pouvais, préciser encore davantage, et tâcher de vous dire quelle est la valeur et le prix de ces « documents ».

II

Ce sont, en premier lieu, des « documents historiques », et, si nous voulons bien entendre la portée de ce mot, il nous faut nous souvenir de l'admiration de Balzac pour Walter Scott. Il écrivait à Mme Hanska, le 20 janvier 1838 : « Auprès de Walter Scott, lord Byron n'est rien ou presque rien... Scott grandira encore, quand Byron sera oublié, je parle de Byron traduit, car le poète original restera, ne serait-ce que pour sa forme et son souffle puissant. Le cerveau de Byron n'a jamais eu d'empreinte que celle de sa personnalité, tandis que le monde entier a posé devant le génie créateur de Walter Scott, et s'y est pour

ainsi dire miré. » — Et, à la vérité, je ne sais ce que les Anglais d'aujourd'hui pensent de ce jugement, mais ce qui m'a toujours étonné, c'est que quelques-uns des admirateurs de Balzac s'en fussent étonnés. L'ambition première de Balzac a été de marcher sur les traces de Walter Scott; et cette ambition, d'autres que lui l'ont eue, de vos compatriotes ou de vos voisins — l'auteur des *Récits mérovingiens* et l'auteur de *Cinq-Mars* — pour les mêmes raisons que lui. Entre 1815 et 1830, on a vu, Messieurs, dans les romans de Walter Scott, depuis son *Ivanhoé* jusqu'à son *Rob Roy*, des représentations ou plutôt des « résurrections » du passé, plus vraies que l'histoire même, d'une vérité plus intime et plus générale à la fois. C'est cette vérité, ce genre de vérité, si difficile à saisir, que Balzac s'est proposé d'exprimer dans son œuvre; et, à cet égard, je ne trouve pas qu'on lui ait rendu complètement justice.

Prenons, par exemple, ses *Chouans*, qui sont l'un de ses premiers ouvrages, ou du moins l'un de ceux qu'il a voulu sauver du naufrage de ses œuvres de jeunesse. Je doute, Messieurs, que jamais, dans aucune histoire « officielle », on ait tracé des guerres civiles de la Révolution une image plus saisissante, qu'on en ait fait aucun récit dont la psychologie nous donne une sensation plus conforme à la vérité. Voici encore *Une ténébreuse affaire*, qui n'est pas le plus connu des romans de Balzac, mais qui n'en est pas moins l'un des plus achevés. Tous les documents que l'on a mis au jour depuis quelques années sur l'époque du Consulat sont venus confirmer ce qu'il y avait de souvenir et de divination mêlés dans cette peinture de l'état des partis, des esprits et des mœurs, à la veille de la proclamation de l'Empire. Et, dans la littérature napoléonienne elle-même, je ne connais rien de plus impérial que l'audience donnée par l'empereur à Mme de Cinq-Cygne sur le champ de bataille d'Iéna. Mais, quand leur « Dieu » leur a manqué, voulez-vous savoir ce que sont devenus, dans les provinces et à Paris, sous le gouvernement de la Restauration, ces soldats que tant d'années de guerre, brusquement closes par la ruine de leurs espérances, avaient transformés en soudards? Ouvrez *Un Ménage de garçon*, et admirez-y les étonnantes

figures de Maxence Gilet et de Philippe Bridau. Et voici maintenant, affrontés les uns aux autres, dans la *Cousine Bette*, les Hulot et les Crevel, les derniers débris des grandes administrations de l'Empire et le bourgeois censitaire de la Monarchie de Juillet. Comme ils ressemblent, Messieurs, à ceux que nous avons connus! Quelle vérité! Quel relief! Quelle fidélité jusque dans la caricature! Ainsi, Messieurs, de même que dans une galerie, défilent devant nous trois ou quatre générations de nos pères, fixées pour nous dans leurs traits essentiels, résumées avec cet art qui n'appartient qu'aux grands peintres, — et me demanderez-vous si j'en garantis la ressemblance? Oui, je le veux bien, et pour deux raisons : la première, c'est que dans la *Comédie* de Balzac ces trois ou quatre générations n'ont qu'à peine quelques traits de commun, elles ne se ressemblent point entre elles, on les distingue; et la seconde, c'est que l'œil ne saisit pas seulement ces différences, mais l'esprit en suit la genèse, et on voit comment ces enfants sont sortis de ces pères.

Notons un autre effet de cette manière de concevoir le roman. Ce qui nous intéresse presque le moins, dans la vie de tous les jours, et à quoi nous prêtons la moindre attention, la plus distraite, c'est précisément ce qui en caractérise la physionomie. Nous laissons aux journaux de modes la description des élégances mondaines; et, sans doute, nous ne sommes pas indifférents à la qualité des mets que l'on sert sur nos tables, mais nous n'en faisons pas l'objet habituel de nos conversations. Cela même est de bon goût : on n'examine point de trop près l'argenterie des maisons où l'on dîne : on ne tâte pas non plus les habits, pour voir, comme Tartuffe, « si l'étoffe en est moelleuse ». Il en est autrement en histoire, et, depuis une centaine d'années, songez-y bien, Messieurs, rien ne nous intéresse davantage que ces détails qui différencient extérieurement les époques. La description d'un costume ou d'un mobilier fait partie du décor ou de la couleur historique, et, à la vérité, nous commettons parfois de singuliers anachronismes, mais nous ne saurions aujourd'hui nous représenter Hamlet en perruque, ni Phèdre ou Bérénice en grand habit à la française. Et, si ces détails ont leur intérêt; si ce sont eux qui localisent, qui

particularisent, qui différencient les sentiments par les mœurs; si ce sont eux, enfin, que nous goûtons dans l'histoire, qu'attendons-nous donc à les observer dès maintenant; et l'intérêt qu'on croirait qu'ils n'ont pas, ne sommes-nous pas assurés qu'ils l'auront certainement un jour? C'est ainsi, Messieurs, que les « documents historiques » deviennent ce que nous avons appelé des « documents naturalistes », et, en effet, c'est un second caractère des romans de Balzac. Les romans de Balzac sont des romans « naturalistes » ou « réalistes ».

Entendons-nous bien sur ce point : cela ne veut pas dire qu'ils soient des romans pessimistes, et, au contraire, dans beaucoup d'entre eux, ni la sympathie, ni la sentimentalité ne font défaut, ni même « la religion de la souffrance humaine ». Voyez plutôt *Le Médecin de campagne* ou *Le Curé de village*. Cela ne signifie pas non plus que l'imagination n'y aurait point de part : aucun des contemporains de Balzac n'a eu plus d'imagination que lui, ni une imagination parfois plus romantique, démesurée, fumeuse et magnifique. Mais on veut dire, Messieurs, que, même quand il imagine ou qu'il invente, le détail précis et concret, pittoresque et représentatif abonde dans son œuvre. Paysages, descriptions de lieux ou de villes, de mobiliers et de costumes, inventaires, comptes notariés, généalogies, particularités physiologiques de ses personnages, Balzac n'a rien négligé, rien oublié, rien omis de ce qui peut donner à ses fictions de l'air de la réalité. Il excelle encore, par de brèves indications, à noter ces rapports subtils qui font d'un individu le vrai fils de son père, l'enfant de sa province, une image abrégée, un résumé des mœurs et de l'esprit de son temps; et tout cela, Messieurs, grâce à lui, nous est devenu familier, si même on ne doit dire que ses imitateurs en ont étrangement abusé; mais justement, et avant lui, c'était ce qui manquait au roman. Les romans de Balzac sont des romans « réalistes » ou « naturalistes », exactement dans la mesure où ils diffèrent de *Volupté*, de *Valentine*, d'*Indiana*, de *Delphine*, d'*Adolphe*, de *Manon Lescaut*, de *La Princesse de Clèves*. On n'y vit plus dans un monde idéal ou idéalisé par la suppression de tous ces détails réputés jusqu'alors vulgaires, mais qui sont cepen-

dant la matière de la vie de tous les jours. On y mange, on y boit, on y dort. Il y a des chambres meublées. Les personnages n'y sont pas des types, mais des individus, engagés comme nous dans une condition, dans un métier, dans une profession, et, — ce qui achève de les distinguer des héros du roman classique, — ils peuvent bien être amoureux, puisque aussi bien n'y a-t-il pas de roman sans amour, mais il font cependant autre chose que l'amour, et c'est encore en cela qu'ils sont « réalistes ».

Bien qu'en effet, Messieurs, les passions de l'amour ne laissent pas de répondre à des réalités très réelles, un écrivain qui se respecte lui-même ne peut pas se passer de les « idéaliser ». Elles ne sont pas non plus les seuls ressorts qui meuvent les hommes, et cependant c'est ce qu'on croirait, à lire la plupart de nos romanciers. Je dis la plupart, car il faut faire une exception pour l'auteur de *Gil Blas* et du *Diable boiteux*. Et comme enfin on a cru longtemps que, dans le roman ou au théâtre, l'amour n'était rien s'il n'était tout, — l'amour, ou la diversité des commerces que l'on désigne sous ce nom, — il en est résulté que tous les romans d'amour sont des romans « idéalistes ». Balzac a vu plus largement et plus profondément. On ne vit pas d'amour, et le loisir d'aimer n'appartient en ce monde qu'à de rares privilégiés. Nous avons tous, non pas, si vous le voulez, notre fortune à faire, mais des intérêts à calculer. En d'autres termes encore, la question d'argent, que l'on pouvait affecter de dédaigner dans des sociétés aristocratiques, est devenue, Messieurs, la grande question de nos modernes démocraties, et c'est ce que Balzac, contemporain de cette transformation sociale, a parfaitement vu. Ses débuts chez le procureur, les difficultés qu'il avait rencontrées dans la vie, le matérialisme de son tempérament, l'impatience avec laquelle il supportait cette domination de l'argent, tout a contribué à lui ouvrir les yeux. Il s'est rendu compte qu'autour de lui, ni l'amour, ni la gloire n'étaient désormais la grande idole, mais l'argent, et que les plus grands efforts de ses contemporains ne tendaient qu'à se le procurer. Il a donc fait de l'argent un des grands moteurs de sa *Comédie humaine*, et c'est encore en ce sens, à ce titre, que ses romans sont des romans réalistes.

Oui, réalistes en ce sens, et non seulement parce que les préoccupations d'argent ont toujours quelque chose d'un peu bas, mais parce que l'on ne saurait traiter la question d'argent sans la lier à une foule d'autres, et notamment à celle des moyens de faire fortune. Comment fait-on fortune ? Il y en a, sans doute, autant de moyens qu'il y a de sources de richesses : l'économie sordide, l'usure, l'agriculture, l'industrie, le commerce, la spéculation, la finance; et il faut que le romancier les connaisse, qu'il en aït étudié le mécanisme, et les répercussions, et vous en voyez aussitôt la conséquence. Des sujets tout neufs, dont assurément ni l'auteur de *Manon Lescaut*, ni celui d'*Adolphe* ne se seraient avisés, s'offrent au romancier, et nous sommes surpris de nous intéresser aux opérations du père Grandet, aux inventions chimiques de César Birotteau, aux placements usuraires du terrible Gobseck. Des hommes nouveaux, de nouvelles « conditions » s'introduisent avec ces questions, des gens d'affaires, des notaires, des banquiers, des avoués, des huissiers, des agents de change. Il faut leur faire parler leur langage, ou, comme on dirait mieux, leur argot. S'ils persistaient à se servir de la langue de Voltaire ou de Condillac, ils ne s'entendraient point, et nous ne saurions d'eux rien que de superficiel. Un commandement est un commandement, et il n'y a pas deux mots pour exprimer l' « endossement » d'un billet. On ne connaît pas non plus de périphrase qui ne fût ridicule pour éviter de nommer une « pâte épilatoire ». Mais ce mélange de tous les argots, ce contact de tous les métiers, cette mise en œuvre de toutes les conditions des hommes, ces descriptions technologiques, n'est-ce pas encore ce qui rend le roman de Balzac si ressemblant à la vie ? Nous sommes de plain-pied avec ses personnages: nous les reconnaissons pour les avoir coudoyés dans la rue; nous avons eu nous-mêmes des rapports avec la plupart d'entre eux; et enfin, Messieurs, ce n'est pas seulement « l'auteur » qui a disparu, c'est « l'homme » même, pour nous laisser face à face avec la réalité.

C'est encore par où les romans de Balzac sont des romans « réalistes ». Si Balzac a eu certainement ses idées à lui, politiques, religieuses, philosophiques ou littéraires,

s'il les a bruyamment exprimées, et même dans ses romans, on peut dire cependant, Messieurs, il faut dire qu'elles n'ont jamais réagi ni sur le choix de ses intrigues, ni sur celui de ses personnages. C'est ce qui le distingue des romantiques. En ce sens, il n'a rien mis de lui-même, de sa personne, dans son œuvre. Son observation est toujours impersonnelle, et son art toujours désintéressé. La valeur en est extérieure à lui-même, « objective », comme disent les philosophes, « sociologique », dirions-nous aujourd'hui. Et, après cela, quand il a eu l'idée de relier tous ses romans ensemble, d'en faire non seulement une succession d'épisodes continués, expliqués et complétés les uns par les autres, mais le tableau complet de la société de son temps, c'est alors que, s'il avait oublié quelque trait caractéristique, il a bien fallu qu'il s'en aperçût; la nature de son œuvre lui est apparue plus nettement à lui-même; il a compris que sa fonction littéraire était dans son désintéressement d'observateur; et c'est alors qu'en vérité son œuvre est devenue ce qu'on peut appeler un « document scientifique ».

Seul, en effet, ou presque seul de ses contemporains — j'entends les écrivains : poètes, romanciers, auteurs dramatiques, philosophes même et historiens, — Balzac n'est pas demeuré indifférent au mouvement scientifique de son siècle. Rappelez-vous son *César Birotteau*, par exemple, ou *La Recherche de l'absolu*, mais rappelez-vous surtout l'éloge que, dans l'Avant-Propos de la *Comédie humaine*, il fait d'Étienne Geoffroy Saint-Hilaire. Je veux dire que, l'un des premiers, et par une curieuse rencontre, dans le même temps qu'Auguste Comte, le fondateur du positivisme, Balzac a entrevu l'avenir des sciences naturelles, des sciences biologiques, et la révolution qu'elles étaient en train d'accomplir dans le domaine de la pensée. Ce n'est là ni son moindre mérite, Messieurs, ni sa moindre originalité, qu'on apprécie surtout quand on compare l'intelligente curiosité dont ils témoignent à la monumentale ignorance des George Sand ou des Victor Hugo. « Scientifiques » déjà par la nature de l'observation et le désintéressement ou l'impartialité de l'observateur, les romans de Balzac le sont encore par les préoccupations dont ils portent la trace. Vous savez qu'ils le

sont aussi par la nature de l'idée générale qui leur sert de lien.

Il faut ici le citer textuellement; « Pénétré de ce système (celui de Geoffroy Saint-Hilaire), je vis, dit-il, que la société ressemblait à la nature. La société ne fait-elle pas de l'homme, suivant les milieux où son action se déploie, autant d'hommes différents qu'il y a de variétés en zoologie? Les différences entre un soldat, un ouvrier, un administrateur, un avocat, un oisif, un savant, un homme d'État, un commerçant, un marin, un poète, un pauvre, un prêtre, sont, quoique plus difficiles à saisir, aussi considérables que celles qui distinguent le loup, le lion, l'âne, le corbeau, le requin, le veau marin, la brebis. Il a donc existé de tout temps des espèces sociales, comme il y a des espèces zoologiques, et si Buffon a fait un magnifique ouvrage en essayant de représenter dans un livre l'ensemble de la zoologie, n'y a-t-il pas une œuvre de ce genre à faire pour la société? » Il y a bien, Messieurs, quelque confusion dans cette page, et il y a aussi quelque exagération. On peut douter que, d'un « administrateur » à un « oisif », la différence soit la même et de la même nature que du « veau marin » au « corbeau ». Rien n'est plus facile que de faire un « oisif » avec un « administrateur », mais il n'est pas prouvé que le temps même puisse aisément tirer une brebis d'un veau marin. Balzac lui-même a dû le reconnaître, et il est convenu que les « espèces sociales » n'avaient pas tout à fait la même fixité que les « espèces zoologiques ». Mais, ce qui importe ici, c'est l'intention; c'est l'idée générale, c'est l'ambition nettement déclarée de faire du roman l' « histoire naturelle » de l'homme civilisé. Et, à cet égard, il est certain qu'on pourrait classer les personnages de Balzac dans des catégories analogues à celles de la zoologie, depuis les « infiniment petits » qui travaillent dans l'ombre, comme ses campagnards, son Tonsard et son père Fourchon, à modifier, sans le savoir, la structure même de la société, jusqu'aux grands fauves, de l'espèce de ses Nucingen, de ses Vautrin, de ses Rastignac et de ses Bridau.

Ce que, d'ailleurs, cette idée peut valoir en elle-même, et s'il n'y a pas toujours des inconvénients ou même

quelques dangers à souder ainsi l'histoire de l'homme et celle de l'animal, c'est une autre question, que je ne résoudrais pas, quant à moi, comme Balzac. Mais je ne crois pas que ce soit aujourd'hui le moment de l'examiner. Il suffit qu'elle ait donné à l'œuvre de Balzac ce caractère d'unité qui la distingue si profondément de l'œuvre de tous les autres romanciers. Par l'intention qui les anime, et qui les animait avant même qu'il eût conçu le plan de sa *Comédie humaine,* il suffit que les romans de Balzac soient vraiment, ainsi que nous le disions, des « documents scientifiques ». L'historien peut les consulter : il y trouvera ce qui n'est point dans les histoires, je veux dire les raisons en quelque sorte individuelles des transformations sociales. Le philosophe y peut recourir : il y trouvera posés quelques-uns des problèmes qui, de tout temps, ont inquiété l'intelligence humaine. Le sociologue devra les méditer. Et, privilège insigne, ceux d'entre nous, Mesdames et Messieurs, qui ne se piqueront d'être ni des sociologues, ni des philosophes, ni des historiens, y trouveront, plus vif peut-être que nulle part ailleurs, ce genre de distraction, d'agrément et de satisfaction qu'on demande au roman.

III

Voulez-vous, maintenant, que nous nous résumions, et, cinquante ans après sa mort — ce qui est, sans doute, un assez long espace de temps, — voulez-vous, Messieurs, que nous tâchions de lui faire sa place dans l'histoire de la littérature ou de la pensée de ce siècle qui va finir? Ce n'est pas qu'après tout ses contemporains la lui aient trop âprement disputée, et je n'en veux pour preuve que le discours prononcé par Victor Hugo sur « la tombe de l'auteur de la *Comédie humaine* ». Les contemporains n'ont pas méconnu le génie de Balzac. Mais, naturellement, s'ils en ont reconnu la puissance, ils en ont connu moins clairement la nature. C'est, en effet, je vous le disais, le propre des œuvres fortes et durables qu'on n'en saurait apercevoir d'abord la profondeur et la portée. Le temps est un grand maître, comme dit le proverbe, et on ne

voyait pas, on ne pouvait pas voir, il y a un demi-siècle, toute l'importance de l'œuvre et du rôle de Balzac.

C'est ainsi qu'on le prenait encore pour un romantique, et non seulement il n'y a rien de plus faux, mais, au contraire, si quelqu'un, tout en louant généreusement les maîtres, a réagi contre le romantisme, c'est Balzac. Au roman personnel, de l'espèce de *René*, de *Delphine*, d'*Adolphe*, d'*Indiana*, de la *Confession d'un enfant du siècle*, de *Volupté*, de *Graziella*, dont le romancier lui-même est le seul héros, autour de qui gravitent, comme des étoiles du dernier rang, ceux qu'il appelle ses bourreaux et qui furent généralement ses victimes, à ce roman personnel, égoïste, et d'ailleurs si semblable à lui-même, Balzac, Messieurs, a substitué le roman des autres. Aux subtilités, et d'ailleurs à l'insignifiance habituelle d'une psychologie qui renfermait son observation tout entière dans le « Moi », dans un « Moi » toujours plus intéressant et plus beau que nature, Balzac a substitué l'observation du dehors, la seule dont puisse vraiment s'enrichir notre expérience, toujours trop courte par quelque endroit, et la seule, en conséquence, d'où nous tirions quelque connaissance des réalités de la vie. Et, à l'art individuel, fondé sur des impressions dont l'artiste se croit le seul juge, il a substitué ce que l'on pourrait appeler l'art social, j'entends cet art dont chacun de nous est appelé à juger la valeur. C'est là même ce qui a transformé, du tout au tout, du pour au contre, la littérature du siècle qui finit, et, d'une manière un peu symbolique, on pourrait dire que, si le grand nom de Victor Hugo résume les nouveautés, les aspirations et l'esthétique du romantisme, le nom de Balzac, lui, domine, a dominé le mouvement du contre-romantisme. Vous étonnerez-vous peut-être du rapprochement? Mais je ne crains pas d'avancer qu'à cet égard Auguste Comte a seul fait plus ou autant que lui.

Son influence, à cet égard, s'est étendue jusqu'à la critique, et Taine, l'auteur de l'éloquent *Essai* que je vous rappelais tout au début de ce discours, procède autant de Balzac que d'aucun de ses maîtres, que de Spinosa, de Hegel et d'Auguste Comte. Comme Balzac, ce sont les *Espèces littéraires* que Taine a tenté de définir dans ses

premiers écrits, et, comme Balzac, dans les derniers, ce sont les *Espèces sociales*. Il s'en inspire également quand il fonde la théorie de la *Race*, du *Milieu*, du *Moment*. Et, — j'ai eu soin de vous mettre le texte sous les yeux, — qui s'est encore avisé de souder l'histoire naturelle et celle de l'humanité si ce n'est Balzac, dans l' « Avant-Propos » de la *Comédie humaine?* Il y a mieux; et peut-être est-ce là, Messieurs, qu'il faut voir la vraie raison de la brouille intellectuelle de Balzac et de Sainte-Beuve. Vous savez qu'ils se sont piqués, pour des raisons de peu d'importance, d'être souverainement injustes l'un pour l'autre. Mais la vraie raison est ailleurs : ils se proposaient, en réalité, le même but; les *Espèces sociales* de Balzac étaient les *Familles d'esprit* de Sainte-Beuve; il y a, dans les *Portraits littéraires* ou *contemporains*, autant de physiologie que dans les romans de Balzac; leurs moyens seuls différaient; ceux de Balzac étaient de la synthèse, ceux de Sainte-Beuve étaient de l'analyse; l'un était le Cuvier, l'autre était le Geoffroy Saint-Hilaire de l'histoire naturelle psychologique; et, se disputant ainsi le même public, comment voudriez-vous qu'ils se fussent entendus? Ils sont de ceux que la postérité peut et doit réconcilier dans la mort. Le service qu'ils nous ont rendu est, au fond, de la même nature, et la critique, telle qu'ils l'ont conçue, n'est pas, à mon avis du moins, toute la critique, mais elle est et elle demeurera la base de toute critique.

Ai-je besoin de vous dire, après cela, quelle influence il a exercée sur l'évolution du roman contemporain? Combien d'abord il en a élargi le domaine, agrandi, précisé, formulé la définition? Quel essor il lui a donné? Comment il l'a égalé à la totalité de la représentation de la vie? Le droit qu'il lui a conquis de traiter toutes les questions? La variété de formes dont il l'a enfin rendu capable? On ne voit généralement en lui, on a affecté de ne voir que l'ancêtre du naturalisme, et il l'est certainement : j'ai tâché de vous en indiquer les raisons. Mais, Messieurs, soyons moins exclusifs. Reconnaissons que, dans tous les romans du genre qu'on appelle « intime » ou « psychologique », il y a comme un ressouvenir du *Lys dans la vallée*. Reconnaissons qu'il y en a de la *Cousine Bette* ou d'*Eugénie Grandet* dans tous les romans qui

se donnent comme des « études de caractères ». Que dis-je! Messieurs, reconnaissons que la généalogie de tous les romans de police ou judiciaires, des romans à la Ponson du Terrail ou à la Gaborian, remonte à la *Dernière incarnation de Vautrin*. Et tranchons le mot, sans balancer ou tarder davantage! Il n'y a, dans l'histoire de nos genres littéraires, qu'une domination qui se soit exercée avec la même universalité que celle de Balzac, et c'est celle de Molière.

Qu'est-ce à dire, Messieurs, et, sans nous embarrasser de faire ici un parallèle en règle, comment l'entendrons-nous? Quelques mots y pourront suffire. Molière, en quinze ans de temps, s'est tellement emparé du domaine entier de la comédie; il en a pris, sans presque en avoir l'air, une telle et si durable possession, et jusque dans ses ébauches, il a, pour ainsi parler, tellement enfoncé son empreinte, que, pendant plus de deux cents ans, non seulement en France, mais en Europe, une comédie n'a été jugée bonne et n'a semblé mériter de durer qu'autant qu'elle approchait de la comédie de Molière. Ainsi notre Balzac! Cinquante ans après sa mort, nous n'avons pas secoué son influence. Avec tous ses défauts — car il en a eu, — Balzac demeure le modèle et le maître. Sa mort n'a point épuisé son pouvoir créateur. Et qui de nous, Messieurs, ne s'en féliciterait, si nous avons quelque droit d'être fiers du prestige que le roman français continue depuis lors d'exercer dans le monde?

Parlerai-je maintenant du théâtre? et qui ne sait que, si les Augier, les Dumas, et peut-être même un Labiche, ont ressuscité la comédie de Molière, ou plutôt ont enfin réussi à s'en émanciper, c'est grâce à Balzac et avec ses moyens? Qu'est-ce que le *Mariage d'Olympe*? mais surtout les *Lionnes pauvres*, sinon des sujets de Balzac? et qu'est-ce que *Maître Guérin*? J'ose en dire autant du *Demi-Monde*, et encore de la *Question d'argent*. Mais, Messieurs, je n'en finirais pas si je voulais prolonger l'énumération, et, puisque aussi bien je commence à craindre d'être un peu long, je ne veux ajouter que quelques mots encore et j'aurai terminé.

Si l'on en croyait certains critiques, ce ne serait donc pas seulement sur la littérature que se serait exercée

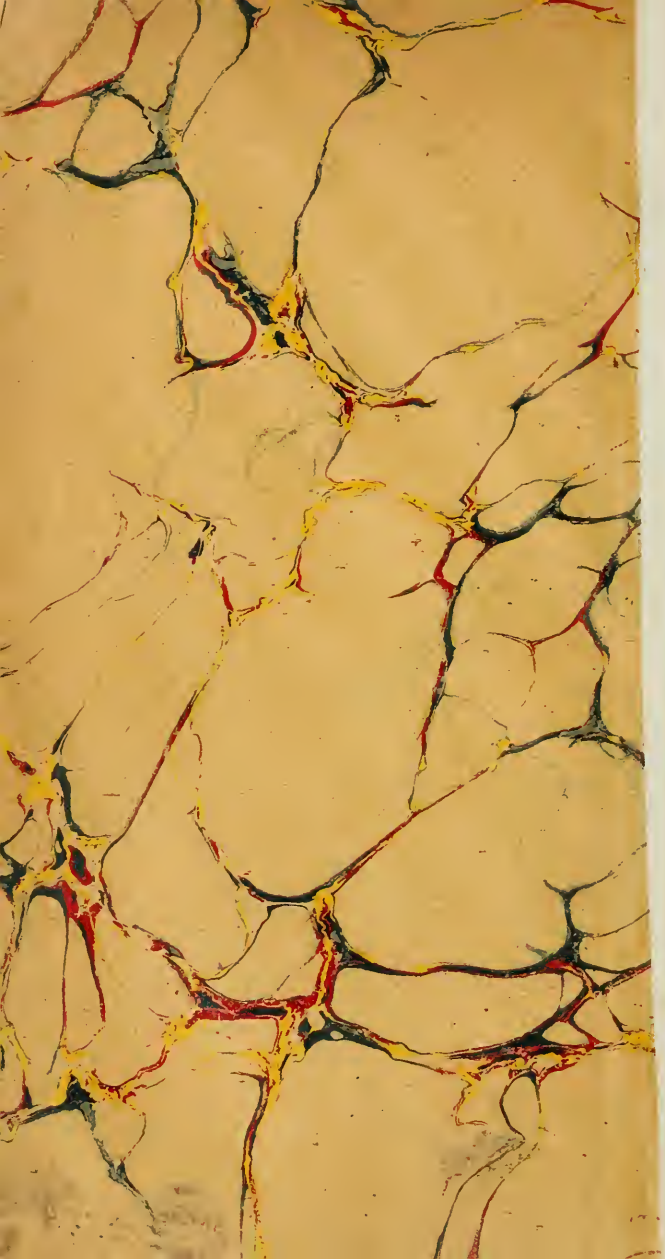
l'influence de Balzac, mais aussi sur les mœurs, et non moins profondément. Deux ou trois générations de jeunes gens se seraient modelées sur les héros de la *Comédie humaine*, auraient non seulement appris, mais « étudié » la vie dans les romans de Balzac, se seraient proposé de réaliser le rêve de ses Rastignac et de ses de Marsay. Peut-être est-ce beaucoup dire, et, en le disant, on veut louer Balzac, mais je ne sais si ce n'est pas plutôt lui faire tort de toute une part de son génie. Songeons, en effet, que Balzac n'a point inventé Rastignac, il ne l'a pas imaginé; il l'a copié; et nous savons quel en était le vrai nom. Pareillement, ses gens de lettres, ses Canalis, d'Arthez, Nathan, Blondet, Lousteau, et pareillement ses financiers. Ils existaient avant lui, et avant lui aussi les appétits plus ou moins nouveaux, les ambitions modernes, les « moyens de parvenir », les vices et même les vertus dont ils sont les représentants dans son œuvre. Avant lui, ou de son temps, ils occupaient déjà le devant de la scène, et l'exemple de leur fortune suffisait, avant Balzac, à leur créer des imitateurs en foule. Mais, comme Balzac avait le don de la vie, comme son génie a consisté pour une part à se placer au centre, à la rencontre, au confluent des grands courants d'idées de son temps, comme sa curiosité toujours en éveil les a remontés pour en démêler l'origine, il est arrivé, Messieurs, que la *Comédie humaine* s'est ainsi trouvée presque plus vraie, plus évidemment vraie, dix ans, quinze ans, vingt ans après Balzac, qu'au temps même où il la publiait. Je me rappelle avoir entendu désigner, en histoire naturelle, sous le nom de *Types prophétiques*, des êtres ou même des espèces entières qui étaient comme l'ébauche ou l'esquisse de leur achèvement ou de leur perfection future. La Comédie humaine est une galerie de *Types* prophétiques. De toute une humanité qui ne devait atteindre son développement qu'après lui, Balzac a tracé les linéaments. Et, de quel nom les nommerai-je? Ce ne sont pas les Balzaciens qui ont pris Balzac pour un professeur d'énergie ou d'intrigue, mais, depuis Balzac, certaines formes d'intrigues se sont développées, et une certaine espèce d'énergie, que représentent ceux que nous sommes tentés d'appeler les Balzaciens. Vous ne penserez pas,

Messieurs, que, de s'exprimer ainsi, ce soit « diminuer » Balzac. Et, au contraire, vous y verrez le témoignage de toute mon admiration, si, de tous les privilèges du génie, c'en est un, sans doute, que d'éclairer de son flambeau les obscurités du passé, et c'en est un autre que de débrouiller la confusion du présent, mais le plus beau sans doute, et le plus rare, est d'anticiper, comme Balzac, sur l'avenir.

TABLE DES MATIÈRES

Un épisode de la vie de Ronsard 1
Vaugelas et la théorie de l'usage 27
Jean de La Fontaine 55
La langue de Molière 85
La bibliothèque de Bossuet 133
L'évolution d'un Genre. La tragédie 151
L'évolution d'un Poète. Victor Hugo 201
La littérature européenne au XIXe siècle 223
Appendice : Honoré de Balzac 297

1098-05. — Coulommiers. Imp. Paul BRODARD. — 8-05.



PQ
139
B7
1893
Ser.7

Brunetière, Ferdinand
Études critiques sur l'
histoire de la littérature
française

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY